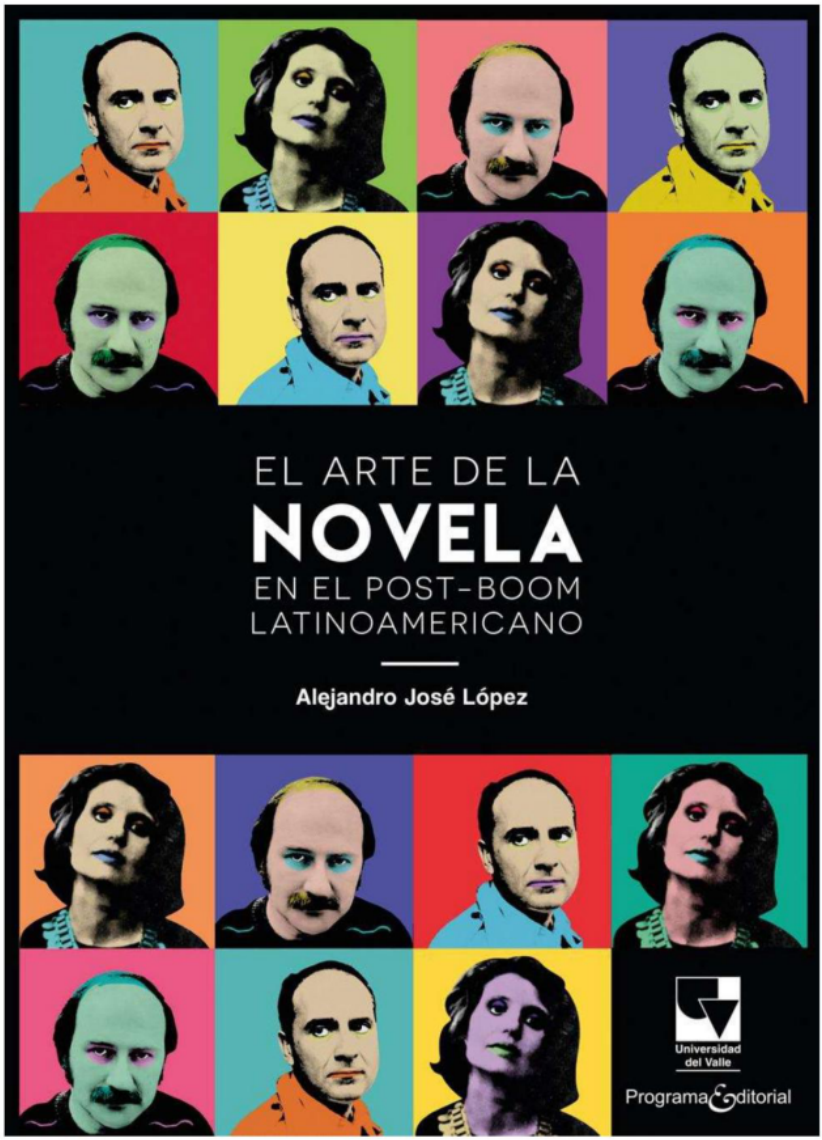
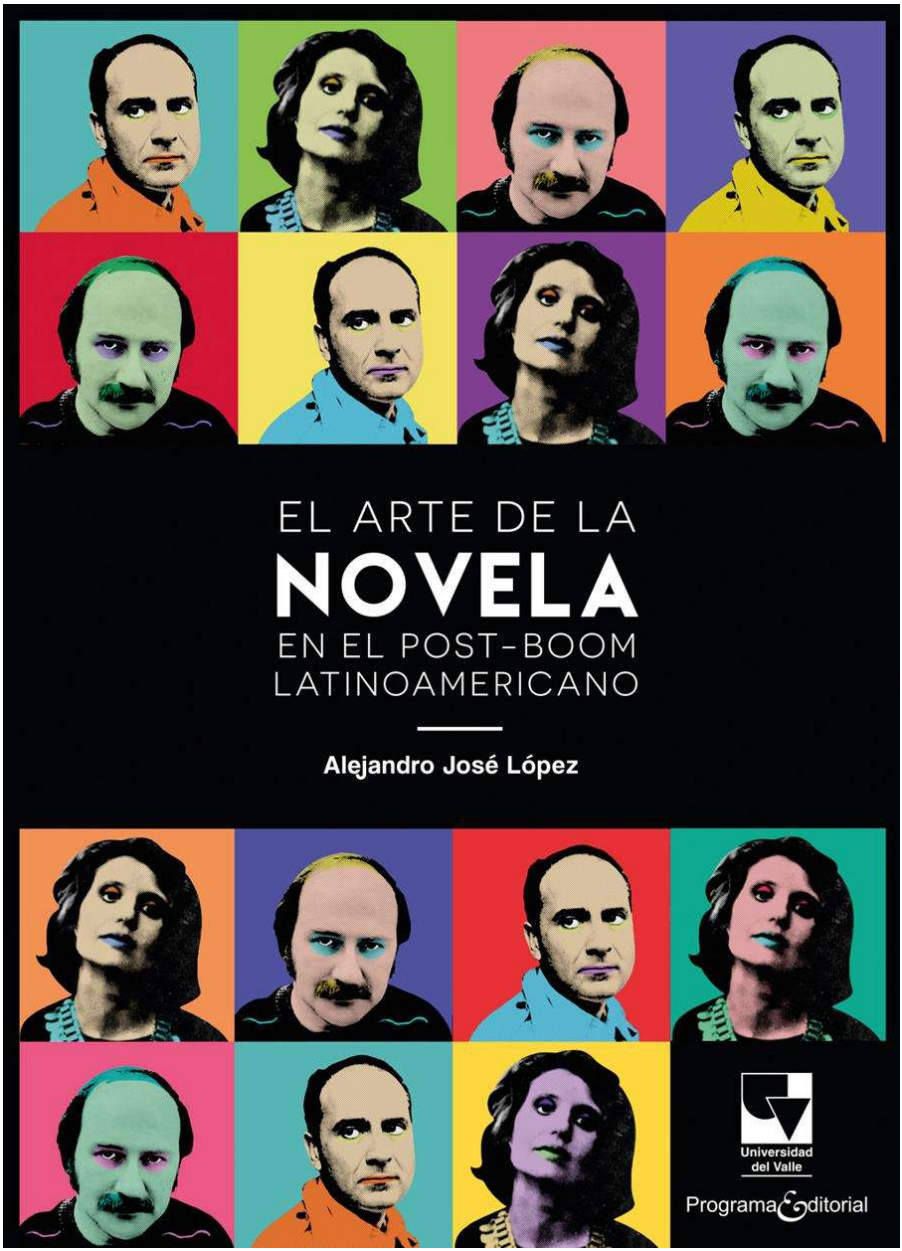

EL ARTE DE LA
NOVELA
EN EL POST-BOOM
LATINOAMERICANO
Alejandro José López
Universidad del Valle
Programa Editorial



PREFACIO

Crecimos admirando el Boom. Quienes vivimos en condición de lectores la segunda mitad del siglo XX, frecuentamos con gran entusiasmo novelas tan emblemáticas como “La región más transparente” (1958), “La ciudad y los perros” (1963), “Rayuela” (1963), “Cien años de soledad” (1967), o “El obsceno pájaro de la

noche" (1970). Sus autores nos deslumbraron y sus opiniones fueron seguidas con gran interés en Latinoamérica, en los Estados Unidos y en los demás continentes. No obstante, aunque dichas obras maestras de nuestra narrativa —entre otras— iluminaron el panorama literario de la lengua española, también es cierto que produjeron un efecto de eclipse sobre otra novelística escrita simultánea o posteriormente en esta región. Bien es sabido que los narradores del Postboom tuvieron, desde el inicio de sus carreras, enormes dificultades para legitimarse culturalmente. En este recorrido literario nos propondremos indagar la problemática a la cual estamos haciendo referencia; en otras palabras, procuraremos bosquejar una contextualización del campo de la novela en nuestro continente durante la segunda mitad del siglo XX. Y esto equivale a efectuar, en un principio, una mirada contrastiva entre lo que ha dado en llamarse Boom y Postboom latinoamericano.

Son muchos, desde luego, los debates que se han desplegado a este propósito.

Trataremos de retomar aquí algunos de los más importantes, en especial aquellos que puedan encaminarnos hacia una mejor comprensión de estas dos tendencias novelísticas. Nos interesa especialmente hacer una revisión de aquello que ha dicho la crítica literaria sobre nuestra narrativa contemporánea. Asimismo, dado que el Postboom opera como eje conceptual de este trabajo, nos parece importante aproximar un esbozo del tipo de representación ficcional que en esta tendencia novelística se realiza. Y esto implica indagar cuáles son sus concepciones escriturales dominantes, cuáles son sus temas recurrentes, cuáles son los contextos socio-culturales que la circunscriben, cuáles son los insumos culturales de los que se nutre, cuáles son los tipos de relación que se proponen frente al lector. Éste será el itinerario de nuestro primer capítulo, el cual cerraremos haciendo algunas consideraciones en torno al final del Postboom.

Para los tres siguientes, hemos escogido estudiar a tres autores particularmente representativos de dicha tendencia. Nos referimos al argentino Manuel Puig —

considerado por buena parte de la crítica como el precursor del Postboom—, al

chileno Antonio Skármeta y a la mexicana Ángeles Mastretta. A cada uno de ellos dedicaremos un apartado.

Estos capítulos centrados en estudiar la obra narrativa de escritores específicos tendrán, entre sí, una estructura similar. En un primer

momento se trazará un breve recorrido biográfico-literario que nos hablará de los inicios escriturales de cada autor. A continuación entraremos a hacer un análisis de los elementos temáticos y composicionales que caracterizan su labor ficcional, lo cual implicará la revisión de diversas obras de su autoría, pues entendemos que sólo a través de una lectura transversal es posible identificar contantes representacionales en la labor de un escritor. Al final, trabajaremos críticamente y ya en detalle sus principales novelas. En el caso de Puig, hablamos de "El beso de la mujer araña" (1976); en el de Skármeta, nos referimos a "El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)" (1985); y en el de Mastretta, nos detendremos tanto en "Arráncame la vida" (1985) como en "Mal de amores" (1995).

Tal como ya hemos anotado, el primer narrador que estudiaremos será Manuel Puig. Esto se hará en nuestro segundo capítulo. Intentaremos aquí ocuparnos de algunos aspectos que han hecho emblemática la obra del argentino. Estamos hablando de asuntos como la relación de doble vía que en ella se teje entre la literatura y el cine, o como la fascinación de este novelista por la cultura de masas, o como el profundo drama del autor con las estructuras sociales de carácter autoritario y el tipo de búsqueda narrativa a que dicho conflicto lo llevó.

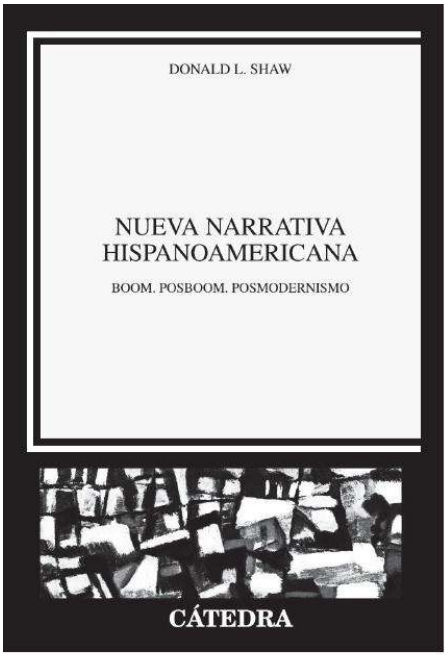
También abordaremos otras cuestiones que consideramos sumamente interesantes en su obra. Sus relaciones con la estética del kitsch y de la cultura pop, la incorporación del bricolaje como estrategia de experimentación novelística y la complicidad que establece con el lector al llevarlo a través del relato como en una especie de confidencia. Todos estos rasgos ficcionales —tan distantes de aquellos que caracterizaron al Boom— han hecho que muchos críticos destaquen a Puig como el gran precursor del Postboom.

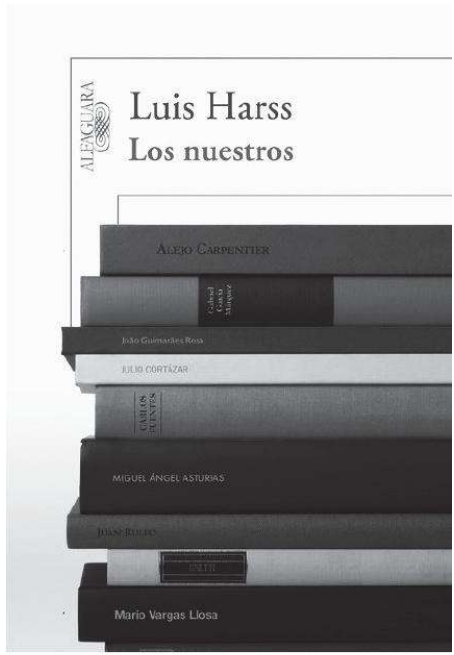
Examinaremos, en nuestro tercer capítulo, la narrativa de Antonio Skármeta.

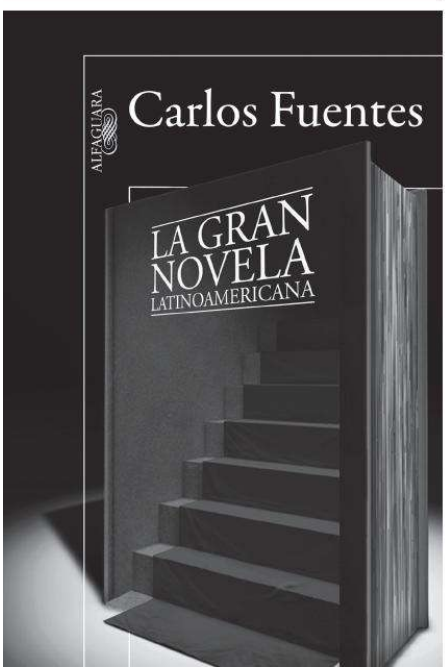
También estudiaremos cómo este escritor chileno, precisamente, fue uno de los primeros en conceptualizar sobre el Postboom. Ya detenidos en su obra de ficción, hemos de analizar el importante papel que juegan en su poética de autor temas como la juventud, la política, la cotidianidad urbana y la cultura de masas; es decir, los motivos propagados por aquel fenómeno cultural que suele referirse como Mayo del 68. Igualmente, nos ocuparemos de las estrategias de representación más típicas de su trabajo narrativo, como el humor y la poesía. En este mismo orden de ideas, rastrearemos dos fenómenos sociales que han marcado profundamente la escritura de Skármeta. De

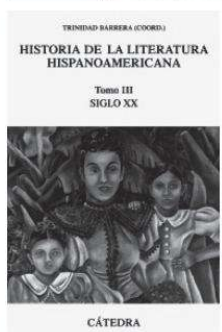
una parte, aquello que Ángel Rama denominó “la irrupción de la gran historia” en la vida de su generación; esto es, el advenimiento de cruentas dictaduras en los diferentes países de nuestro continente. Por otro lado, debido a la multiplicación de formatos expresivos que sirven a la circulación social de los relatos, algunos escritores como Skármeta han respondido mediante la práctica de una escritura anfibia. Con este nombre proponemos denominar aquel tipo de narración que transita —sin mayores dificultades— por la radio, por el teatro, por la ópera, por la literatura, por el cine.

En el cuarto y último capítulo de este recorrido, analizaremos la obra ficcional de la escritora Ángeles Mastretta. Recogeremos, en un comienzo, las principales descalificaciones que la crítica literaria ha realizado contra esta autora y contra su narrativa. Sin embargo, habremos de leer tales reprobaciones en el contexto general de los debates surgidos a propósito del Postboom. Esto significa considerarlas a la luz de las transformaciones que se presentaron —durante las postrimerías de nuestro siglo XX— respecto de los paradigmas literarios aportados y legitimados desde el Boom. Seguidamente, abordaremos tres de los aspectos más controversiales en la obra de esta novelista: su ambigua filiación feminista, su incisiva crítica a la historia mexicana y su notoria tendencia al melodrama. En relación con el primer aspecto, haremos notar cómo —al carecer de una concepción orgánica o programática— el punto de vista de esta narradora es más bien femenino que feminista. A propósito de su mirada sobre el México revolucionario y post-revolucionario, destacaremos su visión iconoclasta, así como su valioso énfasis en el ámbito de la vida privada de aquellos que ejercieron el poder. Finalmente, nos detendremos a revisar el mayor reparo a partir del cual los críticos de Mastretta se han negado a reconocerle algún valor literario a su trabajo; esto es, su filiación con un insumo representacional tan denostado como el melodrama. En nuestro examen, no obstante, operaremos de un modo menos prejuiciado. Así que nos propondremos escudriñar el proceder heterodoxo de Mastretta frente a este género; es decir, la manera en que lo parodia, lo ensancha y lo enriquece.



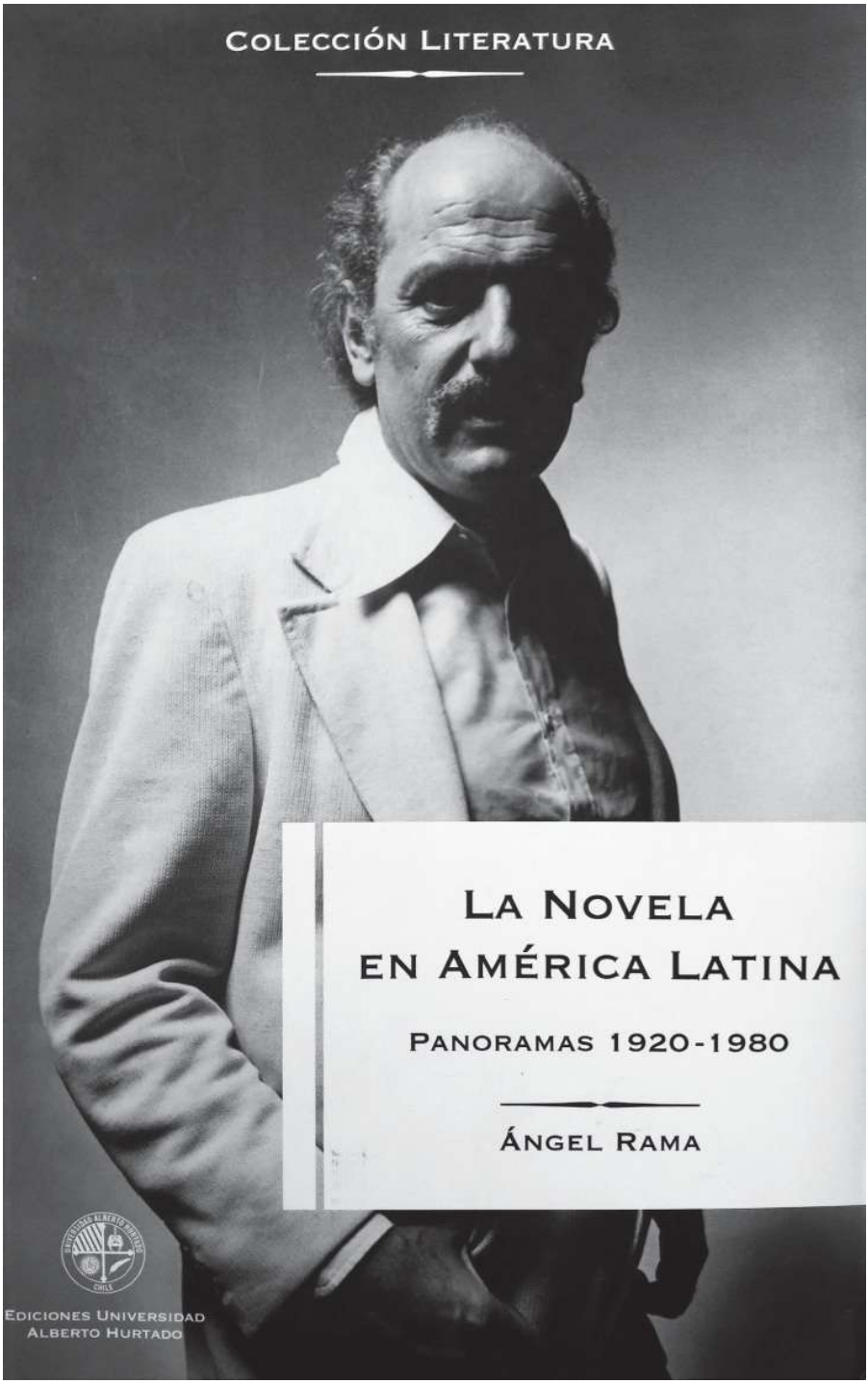






I

El arte de novela en el Postboom latinoamericano



EL PROBLEMA DE LA DENOMINACIÓN POST-BOOM

Desde sus comienzos, a finales de los años 60, el Postboom ha estado

ligado a la polémica. Su misma denominación ha sido confusa y durante mucho tiempo han convivido diversos apelativos para esta tendencia en la novelística latinoamericana contemporánea. El primer crítico literario que utilizó este término y desarrolló una conceptualización orientada a definirlo fue el paraguayo Juan Manuel Marcos. Y lo hizo en su libro titulado "Roa Bastos, precursor del Postboom". Ahora bien, está claro que para Marcos hay una actitud plausible de parte de los escritores del Postboom, en evidente oposición con la asumida por parte de los novelistas del Boom, cuya estética él considera elitista —en la medida en que buscan la alta cultura, el cosmopolitismo— y, al menos, confusa en lo que se refiere a su opción ideológica.[1] Lo cierto es que esta denominación no parecería del todo afortunada, habida cuenta de que se forma como la derivación de una palabra que designa, precisamente, la tendencia literaria anterior: el Boom; de manera que dicho nombre vendría a sugerir cierto epigonismo. En esta misma línea, la designación ensayada por el crítico Donald L. Shaw —en la primera edición de su importante y ya clásico libro sobre este tema— resulta aún menos oportuna, puesto que llamaba a confusión y tampoco permitía un deslindamiento respecto de la tendencia anterior, además de introducir un matiz desdeñoso: Boom junior.

Las siguientes palabras nos dan idea de lo que estamos planteando: Pero la publicación de tres grandes novelas sobre la dictadura "El recurso del método", "Yo el Supremo" y "El otoño del patriarca", 1974 y 1975, demuestra que el Boom continúa y no da todavía señales de agotarse. Lo que ha sucedido es que a la sombra del Boom, se ha creado un Boom junior; han surgido autores como Puig, Sarduy, Bryce, Del Paso y Elizondo, quienes (sobre todo en el caso de Puig) disputan la prominencia del grupo original.[2]

Vale la pena anotar que el Postboom ha recibido descalificaciones sumamente agresivas, como aquella que realizó la escritora argentina Liliana Heker en un

artículo titulado, precisamente, "Posboom: una poética de la mediocridad".[3] Por su parte, Ángel Rama, uno de los críticos literarios más importantes de Latinoamérica durante el siglo XX, formuló una denominación más: los novísimos. Recordemos que tampoco le parecía a Rama apropiada la palabra Boom para designar la corriente narrativa anterior; de hecho, para referirse a los autores que pertenecían a ésta, prefería utilizar la expresión nuevos narradores hispanoamericanos. En este orden de ideas, propuso entonces llamar a los novelistas de la siguiente tendencia literaria los novísimos. Dicha proposición fue realizada en su ensayo "Los contestatarios del poder".

Este estudio sirvió de prólogo al libro "Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha", el cual fue publicado en México hacia el año de 1981.[4] El desacuerdo de Rama en relación con estos rótulos lo llevó, en aquel texto, a hacer esta afirmación: "Si hubiera tenido que denominar a todos estos escritores, atendiendo no al periodo histórico posboom en que aparecen los nuevos, sino a los que me parecen comunes denominadores de sus plurales estéticas y de sus variados mensajes ideológicos, los habría llamado los contestatarios del poder".[5]

Pero más allá de las diferencias concernientes a la denominación, lo que todos estos nombres ponen de presente es un debate mucho más complejo, el cual tiene que ver, en principio, con las relaciones de continuidad y de oposición entre las dos grandes tendencias de la novelística latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX: el Boom y el Postboom. Con el paso del tiempo y la acumulación de referencias críticas, estas dos denominaciones terminaron acogiéndose de modo generalizado. Sin embargo, como venimos planteando, en un comienzo algunos sectores de la crítica expresaron sus resistencias a aceptar una referencia cuyo origen es el lenguaje del marketing: Boom. Como bien sabemos, dicha palabra tramita la idea de un producto cuyo éxito es tan rotundo como explosivo. Recordemos de nuevo lo planteado por Ángel Rama en su famosa ponencia de 1979: Ante todo hay que definir al Boom, cosa nada fácil, visto que su existencia se ha registrado en millares de revistas y diarios de los últimos diez años como un tópico cuyo origen nadie conoce, pero que se repite como una contraseña.

Navegó con suerte en ese medio, casi como un comodín que registraba algo indefinido pero cierto, lo que explica su infausta denominación.[7]

Y aunque es cierto que detrás del auge del Boom latinoamericano hubo un respaldo publicitario proveniente de la industria editorial, reducirlo a una estrategia de marketing sería una clara e inaceptable simplificación, pues equivaldría a desconocer que varias obras maestras de la novelística del siglo XX fueron escritas en aquel entonces. A este respecto, Marina Gálvez Acero nos recordaba que dos fenómenos extraliterarios otorgaron un fuerte impulso a los nuevos novelistas latinoamericanos cuyas obras se dieron a conocer mundialmente en la década de los 60. De una parte, el entusiasmo cultural que se desencadenó en el continente tras el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 — a la cual adhirieron en un comienzo los más importantes novelistas de Latinoamérica—; de otra, el apoyo que estos autores recibieron de las editoriales catalanas y argentinas. Nos dice Gálvez Acero:

El Boom apareció ligado a un fenómeno comercial iniciado igualmente en aquellos años, lo que constituye, por su parte, un segundo factor extraliterario que apoyó la rápida internacionalización de nuestra narrativa. Me refiero a la promoción publicitaria que le granjeó la industria editorial española (y en menor escala la argentina) (…) Algunas editoriales catalanas abrieron sus catálogos a los escritores de aquel continente y estos fueron copando año tras año premios como el Biblioteca Breve de novela, creado para escritores hispánicos.[8]

No obstante, como la propia Gálvez Acero aclara a continuación: Todo este fenómeno político-industrial y publicitario hubiese, sin embargo, caído en el vacío más absoluto de no ser porque estuvo al servicio de una realidad auténtica y específicamente literaria. Sin duda esta importante realidad se internacionalizó tan de repente gracias a esos factores extraliterarios, pero de cualquier manera antes o después hubiesen sido reconocidos los méritos de las más importantes novelas que aparecieron en esta década y las precedentes.

Por su parte, en su tono crítico característico —especialmente contra el vedetismo autoral hacia el cual derivó el Boom—, David Viñas señaló dos

fenómenos extraliterarios más que también contribuyeron a la visibilización a estos autores. El desarrollismo latinoamericano ocurrido entre 1960 y 1970, que estimuló el consumo cultural en el continente; y, asimismo, lo que él denominó el desarrollismo académico norteamericano, que habría aportado un comentarismo —expresión que él utiliza para referirse a una crítica literaria poco profunda y simplemente promocional; es decir, una crítica incondicional con estos autores y sus obras.[1]

Habría que agregar, además, otra caja de resonancia que fue esencial para la proyección del Boom, tanto en el contexto de Latinoamérica como en el de Europa. Y nos referimos a aquella que pasa por las revistas literarias, que proliferaban en la época aquí y allá. En relación con el primer entorno, destaca la atención que le prestaron a la nueva narrativa el semanario Marcha, de Montevideo, y el semanario Primera Plana, de Buenos Aires. Respecto del segundo contexto, hay que resaltar como una verdadera punta de lanza para la difusión de los autores latinoamericanos en el ámbito europeo el trabajo realizado desde París por la revista Mundo Nuevo. Nos dice Emir Rodríguez Monegal: “Fundado hacia 1962 por Jacobo Timerman (uno de los periodistas más fundacionales de la Argentina), Primera Plana responde casi inmediatamente a los intereses del Boom. De hecho, es tal vez la publicación que mejor populariza la bendita

onomatopeya".[11] Más adelante, refiriéndose a la revista que él mismo fundó, agrega: Otras publicaciones de los años sesenta acompañaron y hasta trataron de orientar el Boom hacia un terreno más puramente crítico. Quisiera hablar de una de ellas, Mundo Nuevo, aunque me comprenden las generales de la ley por haberla fundado en París, julio, 1966, y haberla dirigido hasta el número 25 (julio, 1968).

En su intención, no sé si en su realización, Mundo Nuevo se propuso entonces organizar y difundir a escala internacional una visión crítica de la nueva literatura latinoamericana.[12]

Como puede advertirse en lo planteado hasta este momento, proceder a una definición del Postboom nos lleva, necesariamente, a hacerlo de manera relacional; es decir, toda caracterización, descripción o aclaración sobre éste nos obliga a operar contrastivamente respecto del Boom. Y el debate sobre este particular no se agota en las denominaciones, como ya decíamos atrás; antes bien, éste es sólo el comienzo de variadas discusiones. Para empezar, podríamos formular algunas preguntas esenciales sobre la naturaleza del Boom y del Postboom. ¿Remiten estos términos a dos generaciones diferentes? ¿Se trata de movimientos literarios? ¿O más bien se refieren a dos momentos distintos en la novelística latinoamericana? Examinemos a continuación estas tres preguntas desde los desarrollos críticos de los cuales disponemos a esta fecha y, a partir de ellos, podremos acercarnos a una definición más precisa. Esto sobre la base de subrayar la realidad literaria que ya expresaba Gálvez Acero, la cual también refirió en su momento José Donoso así: ¿Qué es, entonces, el Boom? (…) En todo caso, quizá valga la pena comenzar señalando que al nivel más simple existe la circunstancia fortuita, previa a posibles y quizá certeras explicaciones histórico-culturales, de que en veintiuna repúblicas del mismo continente, donde se escriben variedades más o menos reconocibles de castellano, durante un periodo de muy pocos años aparecieron tanto las brillantes primeras novelas de autores que maduraron muy o relativamente temprano —Vargas Llosa y Carlos Fuentes, por ejemplo— y casi al mismo tiempo las novelas cenitales de prestigiosos autores de más edad — Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar —, produciendo así una conjunción espectacular. En un periodo de apenas seis años, entre 1962 y 1968, yo leí "La muerte de Artemio Cruz", "La ciudad y los perros", "La casa verde", "El astillero", "Paradiso", "Rayuela", "Sobre héroes y tumbas", "Cien años de soledad" y otras, por entonces recién publicadas.[13]

BOOM Y POST-BOOM, ¿GENERACIONES, MOVIMIENTOS, MOMENTOS?

Tal como ya nos lo adelanta Donoso en la cita anterior, no podríamos considerar el Boom latinoamericano como una generación literaria, pues hay una gran variación en las edades de algunos de sus autores más emblemáticos; así, por ejemplo, Julio Cortázar es de 1914, mientras que Mario Vargas Llosa es de 1936.

Lo propio sucede con el Postboom. Mientras un autor como Manuel Puig —a quien muchos críticos consideran uno de los iniciadores del Postboom— es de 1932, otra de sus autoras más representativas, como la mexicana Ángeles Mastretta, es de 1949. Esta circunstancia ha representado una evidente dificultad metodológica para los estudiosos de la literatura latinoamericana contemporánea. Muchos de ellos han dejado constancia de esto. Veamos lo que dice Shaw en este sentido, refiriéndose al Boom: Después del año 50 resulta ya imposible respetar, siquiera aproximadamente, una cronología basada en la fecha de nacimiento de los escritores individuales o en la fecha de publicación de su primera obra importante. Como ejemplo ilustrativo podríamos citar el de Lezama Lima, que, aunque nacido en 1912, no publica su primera novela, "Paradiso", hasta 1966. En cambio, Vargas Llosa, nacido veinticuatro años más tarde, alcanza la notoriedad con "La ciudad y los perros"

en 1963. No hay más remedio, entonces, que agrupar a los autores del Boom más o menos arbitrariamente.[14]

Asimismo, como cualquier somera revisión de la novelística latinoamericana contemporánea nos lo muestra, no es posible hablar de movimientos literarios aquí, al estilo de aquellos que caracterizaron las vanguardias artísticas durante la primera mitad del siglo XX —con todo y sus manifiestos programáticos—. Muy por el contrario, aquello que hallamos son búsquedas individuales, autores abriendo y recorriendo su propio camino, asumiendo sus riesgos personales, debatiéndose con su propia personalidad creadora y regalándonos, muchas veces, verdaderas obras maestras. Ahora bien, si resulta claro que tanto respecto del Boom como respecto del Postboom novelistas de diferentes generaciones coinciden en etapas de gran productividad literaria, cabría la posibilidad entonces de considerar a uno y otro como momentos de la novelística latinoamericana. Una conceptualización de esta naturaleza nos impondría la necesidad metodológica de establecer unas fechas que pudieran servir a la manera de marcos diferenciadores entre éstos; de hecho, algunos críticos han ensayado este procedimiento, aunque en modo alguno pueda pensarse que hay consenso en este sentido. Y es que respecto de las relaciones entre el Boom y el Postboom, como bien lo anotaba Philip Swanson, las afirmaciones no logran tener ningún carácter

definitivo: Habiendo adoptado —al menos con fines de trabajo— el término Postboom, las preguntas continúan siendo qué es y por qué sucedió. Es decir: ¿De qué manera el Postboom difiere del Boom y por qué ha tenido lugar esta transición? En esta etapa de la investigación sobre un fenómeno tan reciente, las respuestas tienen que ser, en el mejor de los casos, tentativas.[15]

Uno de los apartados del ensayo que ya hemos citado de Ángel Rama se subtitula, precisamente, "Las fechas del Boom". En relación con el inicio, el crítico uruguayo propone el año de 1964, que es cuando se empieza a producir el fenómeno de las reediciones de obras de gran calidad, las cuales, hasta ese momento, sólo habían tenido una primera edición con el tiraje mínimo acostumbrado; esto es, 3000 ejemplares. Rama entiende que la obra fundamental que desencadena dicho fenómeno de demanda editorial es "Rayuela", de Julio Cortázar, cuya primera edición se realizó el año inmediatamente anterior: 1963.[1]

Aporta el crítico uruguayo, como sustentación de su argumento, información estadística sobre la reedición de las obras más conocidas del Boom latinoamericano, y un cuadro comparativo de las reediciones de las obras de Julio Cortázar entre 1964 y 1970 por parte de la Editorial Porrúa.

Shaw, a su vez, plantea dos datos contradictorios al interior de su valioso libro; así, en un comienzo nos dice: "Si bien la aparición de la nueva novela se remonta a 'El pozo' de Onetti en 1939, el Boom de la nueva novela empezó con el éxito estrepitoso de 'La región más transparente' de Fuentes, casi 20 años más tarde", pues ésta se publicó en 1958. Sin embargo, más adelante, remitiendo a un artículo suyo publicado en la inglesa Modern Language Review, de Cambridge, titulado "Which was the First Novel of the Boom?", nos plantea otra cosa:

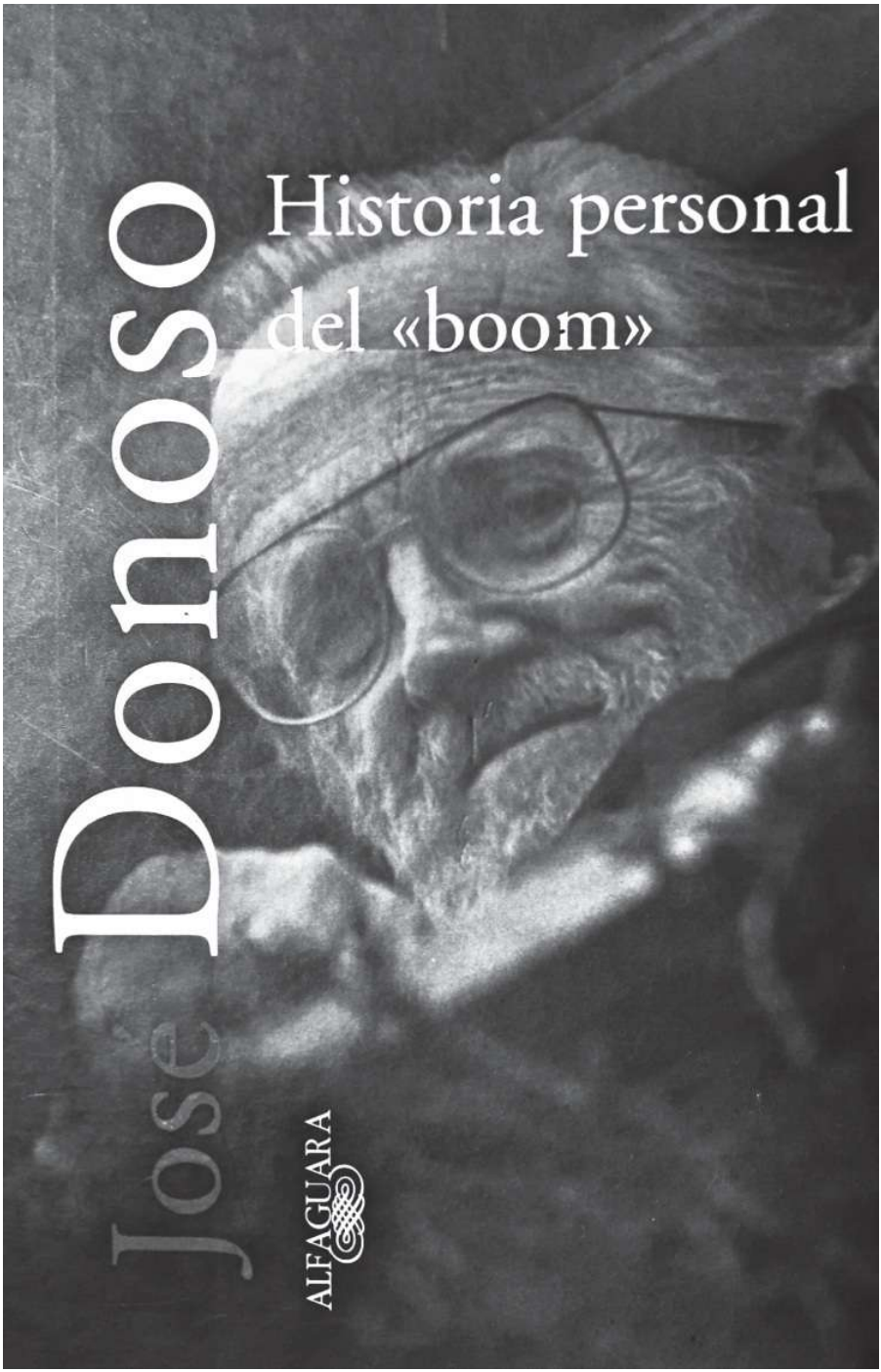
"Periodizar el Boom y el Posboom no presenta problemas serios. Si bien admitimos que la década de los 60 fue el momento cumbre del Boom, está claro que el movimiento empezó mucho antes. En efecto, hay buenos motivos para sostener que 'La vida breve' (1950) de Onetti fue la primera novela del Boom".[17]

Lo que puede inferirse de esta segunda cita es la fusión entre lo que ha dado en llamarse nueva novela y el Boom propiamente dicho. Recordemos que la primera noción remitiría a la gran renovación de la novelística latinoamericana (en cuanto a concepción estética, experimentación estructural, elaboración del lenguaje, nueva

cosmovisión, etc.), la cual incluye, por supuesto, aquellas obras maestras publicadas en la década del 50; la segunda noción especificaría el fenómeno de visibilización internacional que tiene lugar a comienzos de los años 60, el cual, desde luego, operó un efecto retroactivo en beneficio de las obras narrativas de la década anterior. Otra de las fechas que han sido dadas como iniciación del Boom es 1962, año en el que Mario Vargas Llosa obtiene el premio Biblioteca Breve de la editorial Seix-Barral con su novela "La cuidad y los perros", que sería publicada al año siguiente; de hecho, en el 2012 la Casa de América de Madrid organizó, junto a varias e importantes instituciones académicas y culturales, las efemérides que fueron denominadas "50 años del Boom Latinoamericano".[18]

Al hablar del final del Boom sucede algo similar: hay una análoga disparidad para establecer las fechas; pero, en cualquier caso, se advierte una proximidad entre los datos aportados por los diferentes críticos: todos se acercan a los inicios de la década del 70. Rama nos dice que "varios testimonios coinciden en señalar el año de 1972 como el de la defunción del Boom, aunque sin suficientes argumentos probatorios". Más adelante puntualiza que dicho final está relacionado con las dictaduras que se apoderaron de América Latina y que restituyeron una preocupación de los novelistas por asumir, desde el interior de sus obras, posiciones de mayor compromiso social, posiciones de reincorporación en la historia inmediata —en contraste, se entiende, con la estética del experimentalismo técnico que caracterizó al Boom—. De allí que Rama haga eco a las palabras que el argentino Tomás Eloy publicara en 1978; así: Otra explicación sobre la singularidad de ese 1972, en el proceso, transportándolo de hecho a 1973 que fue el año negro de la democracia

sudamericana y haciendo de él no un apocalipsis sino una bisagra de transformación, la ha dado Tomás Eloy Martínez, sugiriendo que entonces se produce una media vuelta: "Contra el aislamiento impuesto por el Poder, el discurso histórico aparece como un recurso subversivo".[1]



Durante aquellos años hubo también un acontecimiento que derivó en fuerte polémica entre el mundo intelectual y, particularmente, en el entorno latinoamericano: se trata del llamado Caso Padilla —así se denominó al encarcelamiento del poeta Heberto Padilla por parte del

régimen castrista en 1971—, el cual determinó la ruptura de muchos escritores con la Revolución Cubana; entre ellos, Vargas Llosa y Carlos Fuentes. Algunos estudiosos han afirmado que este incidente coincide con el fin del Boom latinoamericano, o, como mínimo, con su declive.[2] Hay también posiciones críticas que conciben el cierre del Boom con la publicación de novelas concretas; así, por ejemplo, Rama considera que "Cien años de soledad", de García Márquez (1967) concluye y representa la máxima expresión de éste, pues, nos dice, "detrás suyo no se produjo ninguna nueva incorporación de pleno derecho y con asiento en propiedad".[21] Philip Swanson, en el texto suyo que ya hemos citado, ubica dicho cierre en la aparición de "El obsceno pájaro de la noche", de Donoso (1970), pues encuentra que esta obra representa una radicalización del experimentalismo narrativo llevado hasta su máxima dificultad, una especie de no va más en esta orientación novelística.

Cuando pasamos a revisar las fechas del Postboom para contrastar este nuevo momento literario respecto del anterior, otro escollo metodológico salta a la vista. Si bien Shaw establece el inicio de éste con clara posterioridad al final del Boom cuando afirma que "la publicación de la primera novela de Skármeta, 'Soñé que la nieva ardía', en 1975, bien podría marcar el punto de partida del Posboom, que alcanzó su primer incuestionable triunfo con 'La casa de los espíritus' (1982) de Isabel Allende",[22] para otros autores, en cambio, esta fecha no resulta clara. Ciertamente, con anterioridad se habían producido obras que ya se instalaban en otras estéticas —distintas por completo de aquellas que regían la literatura del Boom—, las cuales habrían de caracterizar precisamente al Postboom. El crítico paraguayo Juan Manuel Marcos considera que la obra precursora del Postboom es "Yo el supremo" (1974) de Augusto Roa Bastos, y basa su argumentación en el hecho innegable de que hay en esta obra una actitud diferente en relación con la realidad latinoamericana; esto es, una vocación clara de denuncia social que, no obstante, se despliega sin empobrecer la calidad literaria de la novela.[23] Y es evidente, como ya en su momento lo recogía Ángel Rama, que el advenimiento de aquellas sangrientas dictaduras en América Latina a partir de 1973 —cuyos antecedentes de opresión, autoritarismo y desigualdad se remontan a los finales de los años 60— desencadenaría una nueva actitud de los escritores, una actitud que los obligaría a encarar de un modo distinto su oficio como novelistas. Sin embargo, desde el punto de vista literario, hay unas obras cuya sensibilidad se adelanta a los rasgos que habrían de caracterizar al Postboom; y nos estamos refiriendo, sobre todo, a las tres primeras novelas de Manuel Puig: "La traición de Rita Hayworth" (1968), "Boquitas pintadas"

(1969) y “The Buenos Aires Affaire” (1973), las cuales son anteriores a la novela propuesta por Marcos como precursora. En ese sentido, está en lo cierto Emmanuel Tornés Reyes cuando le hace esta salvedad: (…) Puig corporiza estas objeciones (tal y cual lo harán con posterioridad los restantes novelistas del Postboom) mediante complejos mecanismos lingüísticos, intertextuales, lúdicos y paródicos, recursos con los que el narrador argentino subvierte magistralmente los enunciados desideologizadores lanzados por los medios masivos de comunicación (v. gr.: los mitos contemporáneos) hacia los sectores poblacionales más humildes, estrategia, por cierto, muy parecida a la escritura simuladora de “Yo el supremo”. Por estas razones, si de precursores hay que hablar, debemos situar entre los primeros a Manuel Puig quien, por si fuera poco, es, asimismo, uno de sus más genuinos maestros.[24]

Como podemos observar, el importante papel jugado por Manuel Puig en relación con el Postboom nos indica un nuevo tropiezo metodológico.[25] Este novelista argentino inaugura el Postboom cuando todavía no ha terminado el Boom de la novela de este continente. Dicha circunstancia no nos permitiría considerarlos, estrictamente, momentos de la literatura latinoamericana; o nos forzaría a especificar que durante algunos años estos momentos se traslapan. En esta misma dirección, hay otro fenómeno que han indicado diferentes críticos y que es necesario destacar. Tiene que ver con la manera en la que, a partir de cierto momento, los escritores del Boom se desplazaron también hacia concepciones estéticas más cercanas al Postboom —probablemente, al percibir una transformación en el sensoruim de los lectores—; es decir, empezaron a incorporar elementos de la cultura de masas (melodrama incluido) y a transitar hacia una narrativa menos radical en su experimentalismo y, por ende, más amigable con el lector. Mucho se ha citado el contraste entre el Vargas Llosa que hacia 1966 le respondía a Luis Harss, en el famoso libro “Los nuestros”,[2] que el humor no le interesaba como recurso novelístico y el Vargas Llosa que en 1973

publica “Pantaleón y las vistadoras”, una obra plena de comicidad; o la distancia entre el modo en que García Márquez se plantea el tema del amor en “Cien años de soledad” (1967) y el modo en que lo hace en “El amor en los tiempos del cólera” (1985); o la inserción de elementos propios de la novela rosa en “La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria” (1979) de José Donoso. Se trata de una circunstancia que nos indica que tampoco es procedente estudiar estos fenómenos en la perspectiva concreta de los autores, lo cual desde un comienzo generó airadas discusiones y muy injustas exclusiones —concretamente en el caso del Boom, que para muchos comentaristas

terminó monopolizado en beneficio de unos cuantos nombres—.[27] Mucho más indicado sería abordarlos en función de las obras concretas, habida cuenta de que algunos autores transitaron de uno a otro. Y quizás antes que de generaciones, movimientos o momentos, deberíamos hablar del Boom y del Postboom como tendencias en la novelística latinoamericana contemporánea. En efecto, como veremos más adelante, estamos ante dos maneras contrapuestas de asumir el arte de la novela. Una, la del Boom, heredera del ímpetu rupturista y experimental de las vanguardias artísticas. Otra, la del Postboom, emparentada con la tradición decimonónica y su actitud proclive a la cultura de masas —folletín incluido—; es decir, una concepción de novela que se propone ser amigable con el lector.

Hay, no obstante, una polémica en relación con el concepto de Posmodernismo y el modo en que posiblemente circunscribiría la novelística del Postboom. El crítico Raymond L. Williams llega incluso a considerar inapropiada la denominación Postboom, o, cuando menos, innecesaria.[28] Volveremos posteriormente sobre dicha polémica que llevó al crítico Shaw a incorporar una réplica en la reedición de su libro, en 1999.

EL POST-BOOM Y SUS DIFICULTADES DE LEGITIMACIÓN CULTURAL

Hay quienes han denominado los 60 como la década prodigiosa, haciendo referencia a la novelística del Boom. Y es cierto que los autores destacados de aquellos años realizaron una extraordinaria renovación de las letras en lengua española, sobre todo al rescatar la novela de ciertos parámetros simplistas en los cuales había caído, de agotamientos como aquellos a los que había conducido la narrativa telúrica, con su realismo tradicional y su concepción positivista de la historia, con sus conflictos predecibles, estructuras fijas y personajes estereotipados. Así que todo el vigor experimental que caracterizó las vanguardias artísticas durante la primera mitad del siglo XX —y que significó un fuerte sacudimiento respecto de cualquier conservadurismo estético o maniqueo mimetismo— tuvo su efecto pleno sobre el arte de la novela en las obras que fueron escritas durante aquella década por autores latinoamericanos.

Daniel Blaustein ha planteado que “sin llegar a postular una homogeneidad literaria respecto de las obras del Boom (simplemente porque no la hay), todos coinciden en destacar en él la existencia de un rasgo-clave o, al menos, de una fórmula narrativa común: su índole experimental y su tendencia antimimética”.[2]

De otra parte, es igualmente cierto que la altísima consideración que aquellas obras lograron, gracias a su evidente calidad artística, generó una fuerte mitificación, la cual recayó sobre libros y autores; pero, especialmente, sobre cierta concepción de la escritura.[3] En otras palabras, el experimentalismo del Boom y sus parámateros narrativos vanguardistas —que el crítico chileno Fernando Alegría llegó a denominar sarcásticamente el circo de la supertécnica —, o su alejamiento de la comunicabilidad y, en esta medida, de cualquier actitud amistosa hacia el lector, terminó instaurando unos patrones de legitimidad literaria muy particulares. Y todo aquello que se moviese en coordenadas estéticas distintas llegaría a ser mirado con menosprecio, incluso durante las décadas siguientes, como bien lo ha anotado Tornés Reyes: Ciertamente, en torno a la otrora nueva novela latinoamericana se gestó un sentimiento casi enfermizo que convirtió en mito de la noche a la mañana los logros indiscutibles conseguidos por "La muerte de Artemio cruz", "El siglo de las luces", "La ciudad y los perros", "Rayuela", "Paradiso" y "Cien años de soledad". Este mito, a la postre, se agigantó tanto que llegó a convertirse en un férreo valladar contra las realizaciones de quienes, a finales de la década de los sesenta, construían una poética diferente, para expresar inquietudes también distintas, de las del grupo de novelistas simbolizados por García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes, Carpentier y Lezama Lima (…) Así, cuanto disidiera del trascendentalismo y la estrategia del Boom era, de inmediato, descalificado por la crítica, o tildado de vulgar e ineficaz incursión literaria.[31]

Esta circunstancia le generó a los novelistas del Postboom mucha dificultad para conseguir legitimidad, especialmente entre ciertos sectores de la crítica académica que se habían habituado a una lectura exegética de las novelas, paradigma que el Boom había puesto en boga. Así que toda apuesta narrativa cuyo núcleo estético incluyese un alto grado de comunicabilidad hacia el lector era entendido como una pobreza literaria. Y sólo podía significar una cosa: la tremenda limitación técnica de sus autores; esto es, la precariedad de su formación, su estrechez de miras y hasta la falta de talento. Se entiende, en un contexto de esta naturaleza, que los novísimos hallaran muchas resistencias, dado que sus propuestas novelísticas —o buena parte de ellas— entraban en abierta contradicción con sus antecedentes literarios inmediatos, con el canon de alta cultura, con el arquetipo establecido por el Boom. Como ha señalado de modo más bien reciente Francisca Noguerol Jiménez, "en definitiva, el Postboom se perfila como una nueva etapa en la que impera un discurso realista de nuevo cuño, interesado en aprehender la vida en los márgenes y

consciente de que sólo puede lograr su objetivo a retazos (…)"; y más adelante, enfatizando dicho alejamiento de la alta cultura, nos dice: El Postboom rescata ciertos géneros encasillados bajo el rótulo de trivialliteratur.

Los nuevos autores no enjuician sus creaciones siguiendo el parámetro de la originalidad —prejuicio que venía arrastrando la historia del arte desde las vanguardias—, por lo que a partir de este momento recurren a fórmulas de novelas policíacas, folletines y ciencia ficción que renuevan desde todos los puntos de vista.[32]

Pasemos, pues, a describir de una manera más precisa el contexto del Postboom latinoamericano y sus respuestas novelísticas.

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DE LA NOVELÍSTICA DEL POST-BOOM

La mayoría de los críticos que se han ocupado del Postboom han desarrollado pormenorizadas caracterizaciones del mismo —las cuales suelen tener constantes muy identificables—. Quisiéramos, con todo, empezar este apartado recordando las palabras de Juan Carlos Onetti. El maestro uruguayo, con su conocida agudeza, ironizó en una entrevista que le hizo Ramón Chao sobre el cambio de paradigma narrativo que se produjo después de los años setenta: "En la primera etapa de aquel tiempo adoptamos una posición, un estado de espíritu que se resumía en la frase o lema: aquel que no entienda es un idiota. Años después, una forma de la serenidad —que tal vez pueda llamarse decadencia— nos obligó a modificar la fe, el lema que sintetiza, aquel que no logre hacerse entender es un idiota".[33] Este tránsito hacia lo que hemos denominado comunicabilidad es uno de los rasgos más importantes del Postboom. En la caracterización general que desarrollaremos a continuación, nos apoyaremos sobre todo en los trabajos que hemos venido refiriendo de Shaw, Marcos, Tornés Reyes, Rama y Blaustein, quienes desplegaron profusas descripciones en las cuales, como hemos dicho, hay importantes puntos de confluencia y mutuas referencias. Y nos detendremos especialmente en los rasgos más representativos de este cambio de sensibilidad literaria, agrupándolos en tres grandes aspectos: la concepción escritural, el contexto de época y los temas recurrentes.

La concepción escritural

Una primera aclaración importante cuando se aborda el tema de la concepción escritural en el Postboom es aquella que tiene que ver con

la enorme diversidad de opciones estéticas identificables en esta novelística. No obstante, más allá de la heterogeneidad, es en las antípodas de las reacciones frente al Boom donde se presenta la mayor dificultad analítica, donde el reto metodológico se hace más difícil cuando se procura establecer una caracterización. Y ello porque dichas antípodas, en su radical divergencia, hacen impracticable la formulación de criterios estéticos que puedan abarcarlas —en este sentido, nos queda sólo el que ya hemos anotado: el hecho de encarar las líneas del Boom—. De un lado tendríamos aquellas obras que rigen sus estéticas basándose en parámetros de comunicabilidad, lo cual constituye la corriente más copiosa, o, como suelen denominarla algunos críticos, el mainstream; del otro estarían aquellas novelas que cargan las tintas de la experimentación hasta extremos en que la comunicabilidad se disuelve casi completamente —nos referimos a la mayor parte de la novelística de autores como el cubano Severo Sarduy y el mexicano Salvador Elizondo, por ejemplo—.[34] Esta circunstancia es la que genera el debate al cual nos referíamos atrás entre Shaw y Williams, el cual podría aludirse con el interrogante: ¿Postboom o Posmodernismo? Recogeremos en breve la controversia en cuestión, así como la acertada propuesta conceptual desarrollada por Daniel Blaustein a este respecto. Nos detendremos por ahora en la caracterización del mainstream de la novelística del Postboom, el cual configura un nuevo realismo que el crítico Fernando Aínsa presenta así: En general, el estilo de esta nueva ficción es más clásico y menos barroco, más atenido a la narratividad que a la experimentación formal, donde las estructuras internas son menos visibles y se privilegia el argumento, la historia con minúscula y el testimonio vital más entrañable. Buena parte de esta producción elige como estilo un realismo descriptivo, cuando no testimonial, en el que pueden reconocerse sin dificultad los lectores. La palabra, solemne y responsable del pasado, cede el tono grandilocuente, cuando no retórico de que venía investida, a la crónica burlona y desacralizada de la aventura del latinoamericano en el mundo.[35]

Tras el denuedo narrativo y estructural significado en la novelística del Boom, el cual nos indicaba quizás una falta de confianza del escritor en la fiabilidad de la percepción y en las posibilidades referenciales del lenguaje —lo que llevaría a una evasión del narrador omnisciente y, así, a un resquebrajamiento poli-perspectivo de la narración—, el Postboom reacciona con una suerte de regreso a la trama —algo así como una reconciliación con el acto de contar—. El crítico Ricardo Gutiérrez Mouat denominó a este fenómeno la desliteraturización de la novela y lo atribuyó a la fuerte expansión del público lector que se produjo tras la década de los setenta, lo que vino

a implicar la demanda de una narrativa más accesible.[3] De manera que, tras cierta fatiga con aquel paradigma que cifraba el ideal de calidad novelística en la complicación del narrar, vino a presentarse un resurgimiento de la sencillez. Nos dice Tornés Reyes: En la novelística que nos ocupa, sin embargo, se percibe más apego a la anécdota, a la recuperación del argumento, a tiempos y locaciones bien definidos. No aflora la idea modernista del libro objeto único, autosuficiente, cuestión esta que facilita la relación autor-obra-lector. La comunicación es más directa, menos distanciada, aunque no menos intensa y efectiva.[37]

No se crea, sin embargo, que este regreso a la sencillez de la trama implica necesariamente un retorno al realismo tradicional, con sus consabidos esquematismos; de lo que se trata, más bien, es de la construcción de aquello que ha dado en llamarse una actitud amistosa hacia el lector, especialmente en lo concerniente a la estructura narrativa. No hablamos, pues, de una sencillez que pueda entenderse como una concepción ingenua del lenguaje, sino de una mayor vocación de influir en la realidad inmediata desde las posibilidades particulares que da la literatura. Podríamos formular las cosas de esta manera: no es que los autores del Postboom afirmen la fiabilidad de todo lo real, pero procuran intervenir con sus obras en ese sustrato que nos consta a través del lenguaje.

Otra de las transformaciones importantes de la concepción escritural tiene que ver con el abandono del afán totalizador que llegó a obsesionar a los novelistas del Boom. Si algo caracteriza al Postboom, en términos de actitud, es el anti-trascendentalismo con que estos autores afrontan el arte de la novela, en contraste con la pretensión implicada en la búsqueda de la novela total que regía las creaciones del Boom. Raymond L. Williams identifica dicha preocupación por la totalidad —con su correspondiente búsqueda de la verdad— como un atributo distintivo del Modernism; y su oposición, como una peculiaridad típica del Postmodernism. Reconoce Williams, eso sí, que esta segunda noción puede resultar problemática en el contexto latinoamericano, pues allí remite a muy diversas búsquedas estéticas: “El discurso de la verdad, desarrollado por Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur, y otros de la tradición hermenéutica, es puesto seriamente en duda por la novela postmoderna en América Latina”. Sin embargo, seguidamente insiste en que también en este contexto se registra esa crisis de la verdad que define la noción de Postmodernism: “La sociedad y la cultura latinoamericanas han experimentado la misma crisis de la verdad que Jean-Françoise Lyotard, Jean Baudrillar y Frederic Jameson describen en las naciones del Atlántico Norte; esta crisis de la verdad se manifiesta en la novela postmoderna reciente”.[38]

Donald L. Shaw, por su parte, objeta esta manera de caracterizar a una y otra tendencia novelística; así resume el planteamiento de Williams, el cual refutará a continuación: En "The Postmodern Novel in Latin America" (1995) Williams desarrolla sus afirmaciones anteriores, esta vez poniendo "las posibilidades de articular verdades" en el centro del debate. A su parecer, el Boom fue "el momento culminante de la modernidad latinoamericana", ya que los escritores del Boom "todavía creían" en la posibilidad de expresar verdades en la ficción. El Postmodernismo, por el contrario, es para Williams mucho más complicado, incluso un fenómeno contradictorio que parece estar relacionado (incluso en América Latina) con una especie de crisis de la verdad.[3]

Pero si por una parte Shaw asiente, aunque con reparos, en la posibilidad de asimilar el Boom a la noción de Modernism —en la medida en que ha significado una ruptura con la tradición novelística centrada en el realismo decimonónico—, no le resultan claras las cosas en absoluto cuando se pretende englobar el concepto de Postboom en la idea de Postmodernism. Y de nuevo interviene en esta objeción la tremenda dificultad que presenta el hecho de que el mainstream del Postboom sea precisamente una narrativa de evidente filiación realista, con un notorio trasfondo ideológico y un afán de interpelación activa en el campo social y, en muchas ocasiones, también en el político —concepción estética ésta que sería incompatible con la deslegitimación de las ideologías tan característica del discurso postmoderno—. Lo cierto es que las nociones de Modernism y Postmodernism, muy elaboradas y socorridas en los entornos del mundo desarrollado, serían de dudosa aplicación en el contexto latinoamericano y, muy especialmente, en su literatura. En este sentido, valdría la pena advertir que el concepto Postmodernismo —con toda su carga epistemológica y su noción de crisis de los discursos cohesionadores— resulta bastante extraño en Latinoamérica; incluso llega a remitir a acepciones muy diferentes, desprovistas de trascendentalismo. De ello ha dejado constancia Mempo Giardinelli, uno de los narradores más destacados del Postboom, cuando nos dice: Posmodernidad, Posboom o como quiera que se le llame, para mí es eso en literatura, una escritura del dolor y la rebeldía pero sin poses demagógicas, sin volvernos profesionales del desdén, de la suficiencia, del exilio ni de nada.

Quiero decir: ser posmoderno es ser moderno siempre, joven siempre, rebelde siempre, transgresor siempre y disconforme y batallador como constante actitud ética y estética.[4]

Shaw, a su vez, consciente de los equívocos que suscita este término

aplicado a realidades tan disímiles, ha dicho:

Más importante aún es recordar que el Posmodernismo es un concepto mucho más amplio que el Posboom. Hay quienes creen que marca un cambio radical en la recepción de la cultura occidental en general. Empezando en el campo de la arquitectura, la noción de Posmodernismo ha pasado a figurar en la crítica de todas las artes, y a aplicarse a la filosofía, a la historia, al pensamiento político y sociológico e incluso a las modernísimas interpretaciones de las tendencias científicas. En cambio, el Posboom es un término mucho más modesto que se aplica simplemente a la narrativa hispanoamericana.[41]

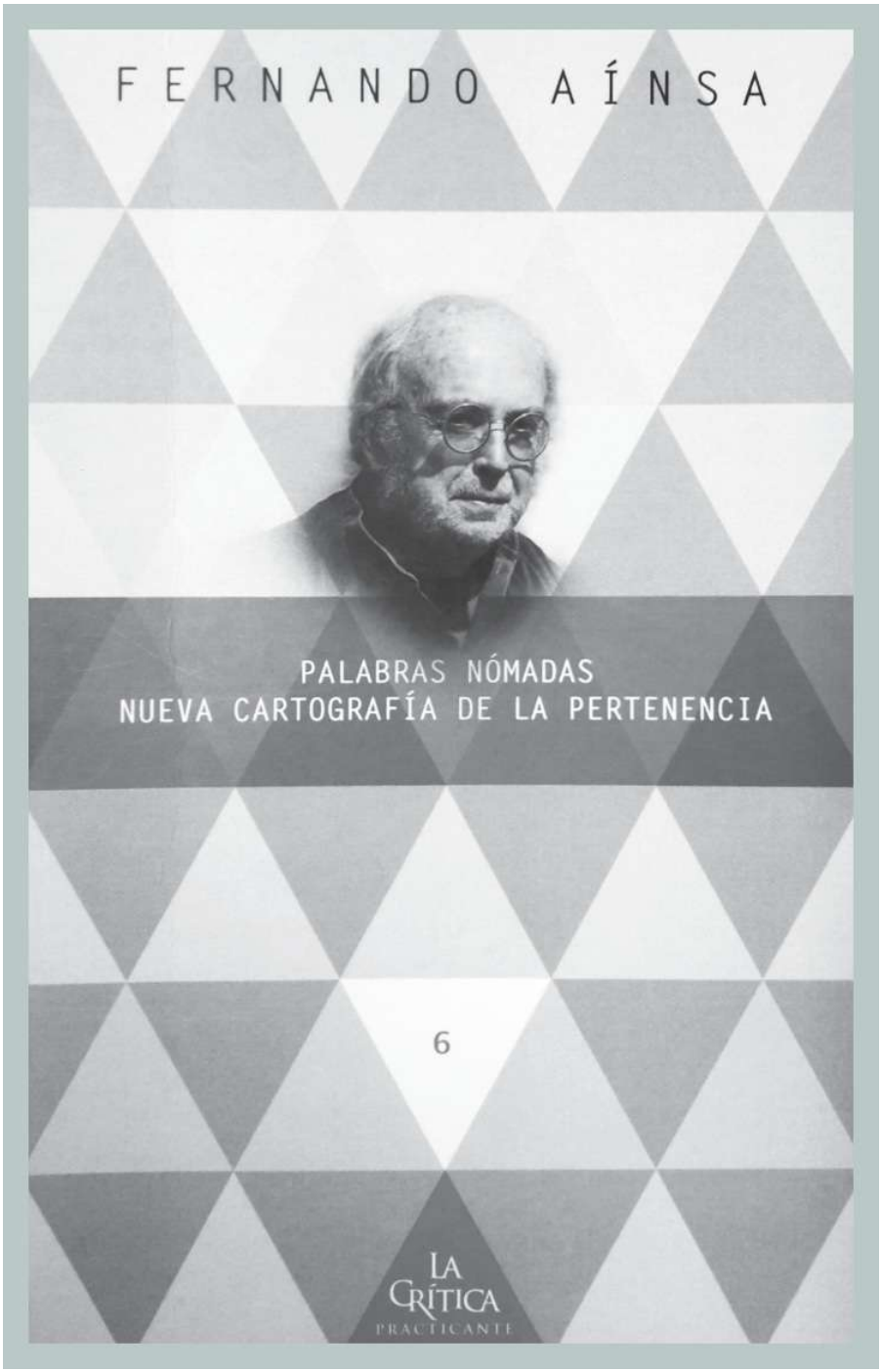
Con todo, cuando se trata de aquellas novelas que incrementan el experimentalismo del Boom hasta límites en que se llega a quebrantar la

comunicabilidad, la referencialidad y sus asomos de argumento, en última instancia, obras que profundizan decididamente las estrategias metaficcionales, que radicalizan la autoreferencialidad y apelan a una fuerte fragmentariedad — como la mayoría de las novelas escritas por Néstor Sánchez, Salvador Elizondo, Severo Sarduy, Diamela Eltit, Ricardo Piglia, Alba Lucía Ángel o Carmen Boullosa—, Shaw incorpora, a pesar de sus reparos, la noción de Postmodernismo. De hecho, dedica los capítulos finales de su libro a esta orientación creativa, con lo cual llega a establecer una tercera tendencia en la novelística latinoamericana contemporánea —además del Boom y del Postboom—. ¿Hablaríamos, entonces, de una tendencia cuyos antecedentes y desarrollo histórico se habrían presentado con plena simultaneidad al Postboom, en los mismos contextos e idénticas circunstancias? En este sentido, para salvar el nuevo tropiezo metodológico implicado en la pregunta anterior, nos parece bastante afortunada la propuesta conceptual realizada por Daniel Blaustein. Este crítico nos plantea la existencia de un continuum (o gradación literaria) tras el Boom; seguidamente, señala que son dos las orientaciones de dicho continuum durante el Postboom y que éstas son contrapuestas: una mimética y otra antimimética. En estos términos realiza Blaustein su proposición: Considero, por tanto, que una concepción más adecuada del modelo del continuum será la de visualizarlo como una gradación cuyos extremos no se detienen en un texto o en un género literario particular, sino que constituyen polos ideales hacia los cuales tenderán, en mayor o menor grado, los textos individuales. El Postboom constituiría, por lo tanto, una reacción contra ciertos rasgos y procedimientos que distinguían a la literatura del Boom, y dicha reacción, además, parece haber tomado dos

direcciones principales: una reacción de exacerbación (textos en los que se intensifica la índole experimental y antimimética del Boom, asumiendo así una actitud no amistosa para con el lector), y una reacción de oposición (textos en los que se plasma una literatura realista, mimética, y que ostentan una actitud amistosa para con el lector).[42]

Hecha esta aclaración y referidas las líneas esenciales del debate entre Williams y Shaw, así como el planteamiento de Blaustein, nos detendremos de nuevo en la corriente narrativa mimética, pues ésta representa —como especificábamos atrás — el mainstream del Postboom. Habíamos anotado una falta de gravedad en la

manera como los novelistas de esta orientación abordan su labor de escritura, lo cual incluye un resuelto acercamiento a los lenguajes de la vida cotidiana; ahora bien, dicho anti-trascendentalismo presenta muy diversos espectros de aplicación narrativa. Así, por ejemplo, un narrador como Manuel Puig lo evidencia en su disposición para hacer de subproductos culturales como el melodrama, con su estridente paleta de personajes y conflictos sentimentales, su principal fuente de preocupación literaria. Uno como Antonio Skármeta lo hará incorporando el humor y ocupándose de los dramas juveniles propios de las urbes latinoamericanas. Y una novelista como Ángeles Mastretta preferirá revisitar la historia —concretamente de la Revolución Mexicana— desproveyéndola de cualquier pompa heroica y, en todo caso, desde una perspectiva eminentemente femenina. En este sentido, resultan esclarecedoras las palabras de Skármeta en aquel famoso texto que fue, en su momento, una de las primeras y más importantes caracterizaciones de la novelística del Postboom: La narrativa más joven, pese a toda la estridencia de su complejo aparato verbal, es vocacionalmente antipretenciosa, pragmáticamente anticultural, sensible a lo banal, y más que reordenadora del mundo en un sistema estético congruente de amplia perspectiva, es simplemente presentadora de él. Sus héroes no se reclutan en la excepcionalidad que busca desde allí mirar lo común, sino en los carnales transeúntes de las urbes latinoamericanas.[43]



El contexto de época

Como habíamos anotado atrás, una de las circunstancias que contribuyeron a la transformación del sensoruim en el espectro

literario de Latinoamérica durante los inicios de los años 70 —lo que significó una nueva reivindicación del realismo— estuvo ligada a la penetración de las dictaduras. Ángel Rama habló entonces de un reingreso de la historia, pues muchos novelistas se sintieron impelidos a ello por la crudeza de su entorno inmediato.[44] Buena parte de la llamada narrativa testimonial del Postboom, por ejemplo, ha obedecido justamente al influjo represivo de muchos gobiernos latinoamericanos; es decir, ha sido una respuesta al imperativo de la denuncia, como ha quedado registrado en una de las primeras obras de esta naturaleza en aquel momento, "La noche de Tlatelolco" (1971) de Elena Poniatowska. Cabe aclarar, sin embargo, que si bien aquellas realidades signadas por la feroz represión pusieron a la orden del día el tema del compromiso político, no puede hablarse de una respuesta homogénea por parte de los novelistas latinoamericanos. Así como hubo quienes incurrieron directamente en el panfleto, otros narradores abordaron la inclemencia de los acontecimientos sin dejarse arrastrar por posturas maniqueas.

También es cierto, al mismo tiempo, que ha habido otros factores de época esencialmente determinantes para que la novelística del Postboom configurase el mainstream que hemos venido describiendo —realismo, sencillez narrativa, actitud anti-trascendental—. El más importante de ellos es la extraordinaria incidencia que desplegó la cultura de masas y que terminó generando, a través de la omnipresencia de los medios de comunicación en todos los lugares del planeta, lo que posteriormente habría de llamarse globalización. Antes de que esta palabra apareciera en los entornos de la crítica latinoamericana, se hablaba de transculturación y se señalaba como una de las principales características de la novela contemporánea en el continente. Lo cierto es que un fenómeno como Mayo del 68 —proveniente sobre todo de Europa Central y del Este, y de Estados Unidos—, con todo su arbitrio de transgresión, proclamas de rebeldía y amor libre, con la juventud volcada hacia actitudes contestatarias y con toda su reivindicación hedonista, fue posible como influjo cultural gracias a la enorme difusión que los medios masivos habían alcanzado. Y produjo, entre otras muchas cosas, un santoral de estrellas —actores y actrices de cine, cantantes de música popular, deportistas de alta competición—, en cuyos altares rindieron culto los jóvenes occidentales, lo cual modificó sus imaginarios, sus vestimentas, sus rituales cotidianos, sus sensibilidades y su manera de instalarse en el mundo.

Nos dice Ángel Rama:

(…) los jóvenes posteriores [al Boom] vivieron el cine, la televisión, el

rock, los jeans, las revistas, los supermercados, la droga, la liberación sexual, los drugstores, que inundaron la vida latinoamericana con profunda incidencia en las capas más populares, menos intelectualizadas y dispuestas a resistir la avalancha que los sectores cultos impregnados todavía de la tradición europea. Vivieron todo esto en las peculiares formas que adoptaba en cada ciudad, en cada barrio, entremezclándose con tendencias internas del medio, asociando comidas propias con botellas de Coca-Cola (…) [45]

Cabe subrayar que uno de los efectos más notorios de esta situación ha venido a ser el debilitamiento de las fronteras —otrora muy rígidas— entre la alta cultura y la baja cultura, como lo señaló Gutiérrez Mouat en su momento.[4] Y esto es determinante en el ascenso de estéticas como la del Pop y la del Camp, las cuales son perfectamente rastreables en muchos novelistas del Postboom.

En este mismo orden de ideas, al trazar este cuadro general, quisiéramos destacar otra manifestación distintiva del Postboom. Nos referimos a la sobresaliente irrupción de mujeres escritoras que han logrado gran visibilidad y que, gracias a la evidente difusión de sus producciones novelísticas, han enriquecido con sus relatos y perspectivas la mirada sobre la vida del continente. Esta circunstancia ha sido anotada de modo amplio por toda la crítica literaria que estudia el Postboom, la cual ha registrado en especial la imponente notoriedad que alcanzaron durante la década de los años 80 tres novelas señaladamente representativas: “La casa de los espíritus” (1982), de Isabel Allende; “Arráncame la vida” (1985), de Ángeles Mastretta, y “Como agua para chocolate” (1989), de Laura Esquivel.

Nos parece importante recordar que, así como sucedió con otros escritores del Postboom, las autoras de esta tendencia novelística recibieron desde sus comienzos fuertes descalificaciones de la crítica académica, pese a la ostensible acogida que sus obras tuvieron. Así lo comenta María Ángeles Cantero: “En efecto, por una parte, estos relatos han inundado el mercado internacional gracias a su rotundo éxito, procedente de la extraordinaria acogida de un público mayoritariamente femenino; por otra parte, han recibido la acusación lanzada por un sector de la crítica especializada de inundar el mercado con novelas rosas carentes de valor literario”.[47] Con todo, esferas importantes de la crítica feminista han reivindicado dichas obras. Y han analizado la forma como éstas realizan un fuerte cuestionamiento a los roles sexuales en la sociedad patriarcal a través de la ironía y de la parodia; aunque no dejan de advertir los riesgos que envuelve la práctica de un lenguaje mimético —como el que efectivamente utilizan—, pues éste puede ser asumido de manera

literal y, en tal sentido, habrá quienes tomen estas obras por simples trivialidades. Así lo señala, por ejemplo, la crítica Susana Reisz: Pienso que la mayoría de las escritoras del mundo hispánico que practican el juego de la impostura para sacudir la rigidez de los géneros canónicos (en todos los sentidos posibles de la expresión) son conscientes de que corren el riesgo de que lo que ellas conciben como medio de esclarecimiento y de autoafirmación pueda ser leído como simple gracia o pose frívola.[48]

Como venimos planteando, resulta característico el protagonismo de las novelistas latinoamericanas en nuestra escena cultural contemporánea, muy especialmente durante el Postboom. Y hemos de anotar el contraste significado en dicho fenómeno, ya que esta tradición literaria ha estado en general dominada por figuras masculinas. En otras palabras, la notoriedad de las escritoras latinoamericanas ha sido más bien escasa en el pasado; así puede constatarse, por ejemplo, echando una mirada general sobre el Boom. Recordemos lo que a este respecto nos dice Tornés Reyes: "Ah, las mujeres, no cabe duda que ya no son las mismas. Algo las perturbó".

Con este juicio, uno de los personajes de "Arráncame la vida" (1985), obra de la mexicana Ángeles Mastretta, resume magistralmente uno de los logros más notables de la novísima narrativa hispanoamericana: el vuelco sustancial dado por las figuras femeninas en beneficio de su condición social, de su activo papel en el acontecer de las últimas décadas y en contra de los ideologemas machistas y taras ancestrales con que se ha conseguido mantenerlas discriminadas (…) Además, sería bueno agregar que nunca antes habíamos visto una sensibilidad literaria que fuera capaz de aglutinar una cantidad tan sobresaliente de escritoras a nivel regional o internacional como la que puede exhibir el Postboom.[4]

No quisiéramos, por otra parte, que este ejercicio de contextualización del Postboom pudiera generar idea alguna de homogeneidad estética entre estas novelas.

Muy por el contrario: la diversidad es su principal característica. Por tal razón, traeremos a la memoria esta significativa anotación que hizo Carlos Fuentes, refiriéndose al Postboom, en uno de sus últimos libros: Un hecho notable es la floración de mujeres escritoras. Otro, el desplazamiento del campo antiguo a la ciudad moderna. Otro más, la variedad de estilos, tendencias, argumentos, referencias y opiniones. No se puede hablar hoy de una sola escuela literaria, realismo socialista o realismo mágico, novela sociológica o novela política, artepurismo o compromiso. Las categorías del debate anterior han

sido superadas por dos cosas que definen en verdad a la literatura: la imaginación y el lenguaje.[5]

Los temas recurrentes

Hay un tema sobre el cual llaman la atención los críticos que estudian el Postboom: el amor. De hecho, hay quienes cifran una de las diferencias más importantes entre el Boom y el Postboom en la manera como las novelas de una y otra tendencia se acercan a éste. Habiendo señalado el pesimismo vital como actitud dominante de los autores durante el Boom, Donald L. Shaw hace hincapié en que éstos rehusaban las soluciones románticas —entiéndase: cualquier opción de happy ending— ante los conflictos de la existencia; asimismo, comenta que en esta novelística se presentaba un predominio de la dimensión sexual en las relaciones de pareja, preponderancia ésta que se establecía a expensas de las posibilidades del amor. Esta propensión temática contrasta evidentemente con el abierto sentimentalismo al que suelen optar las novelas del Postboom, tal como puede encontrarse por ejemplo en las obras de Isabel Allende, Laura Esquivel o Antonio Skármeta. Shaw hace este planteamiento de forma categórica: "En el Boom, el amor no cumple un papel importante; en el Posboom vuelve a ocupar su posición central en la narrativa".[51]

Quizás el vitalismo optimista hace que los autores del Postboom hayan desarrollado una sensibilidad particular hacia los personajes juveniles y asumido, de igual modo, una apertura hacia los dramas de la cotidianidad. Asimismo, los escenarios que se privilegian en estas obras son de carácter marcadamente urbano: las ciudades latinoamericanas, en medio de su crecimiento caótico y su desbordada problemática. Dado que muchos de los conflictos abordados en esta novelística se nutren de dichas circunstancias, tal vez podamos afirmar que el triángulo ciudad-juventud-cotidianidad representa uno de los espectros temáticos más importantes del Postboom. En este sentido, Daniel Blaustein nos dice: El Postboom, en efecto, plasma una literatura predominantemente urbana, y en ella incorpora numerosos elementos de la cultura juvenil, o funculture, como por ejemplo las drogas, el sexo, la marginalidad, distintas expresiones de la cultura popular (tales como el cine, la moda, los deportes, la televisión, géneros musicales como el bolero, el tango, el rock, etc.). En las novelas del Postboom, estos elementos no constituyen meras referencias al extra-texto, sino que son manifestaciones culturales asumidas plenamente por los personajes, las que forman parte integral de sus vidas, determinando en gran medida sus respectivas conductas, sentimientos y puntos de vista (…)[52]

Otra de las fuentes argumentales importantes que habremos de destacar en esta narrativa tiene que ver con los avatares del exilio. Está claro que en los inicios del Postboom este asunto remitía a los infortunios políticos de América Latina; entonces, los autores que debieron abandonar sus países de origen para salvar sus vidas se vieron enfrentados abruptamente a diferentes dinámicas de transculturación, las cuales sobrellevaban apenas, marcados como estaban por las aflicciones de su destierro. Con todo, las vivencias en los nuevos entornos generaron a la par sentimientos encontrados que vinieron a nutrir sus narrativas.[53] Ahora bien, con el transcurso de los años y el retorno de la democracia a los diferentes países del continente, el movimiento migratorio de los escritores latinoamericanos no se ha detenido en modo alguno; sin embargo, está claro que las generaciones más recientes han vivido de una manera muy distinta su tránsito hacia otras regiones. Y es un hecho que los dramas del exilio se han transformado en experiencias más satisfactorias al estar motivadas por razones de la propia voluntad, lo cual ha propiciado una integración más rápida y profunda con los lugares de llegada; al punto, incluso, de producir en muchos de estos autores filiaciones plurales que desbordan cualquier sectarismo nacionalista. A este respecto, Fernando Aínsa nos regala esta interesante aclaración: Existe ahora, por el contrario, una geografía alternativa de la pertenencia, lealtades múltiples que se generan a través de la pluralidad y las pulsiones de otro lugar que asaetan al escritor (…) Intelectuales y artistas provenientes de zonas periféricas o marginales del planeta, se exilian o simplemente emigran, no para mimetizarse con otras culturas, sino para proyectar su propia voz desde un ámbito que consideran más propicio. En este contexto multicultural, el artista ya no vive a la sombra de la cultura que lo recibe sino participando en ella, aunque sea como inquilino, como define Juan Gabriel Vásquez a los escritores expatriados por voluntad propia.[54]

LITERATURA Y MERCADO: ANOTACIONES SOBRE EL DECLIVE DEL POST-BOOM

Quisiéramos cerrar esta puesta en contexto con algunas anotaciones concernientes a las postrimerías del Postboom. Tal vez si regresamos sobre determinados fenómenos y acontecimientos finiseculares podríamos aproximar ciertas hipótesis sobre lo que ha marcado el declive de esta tendencia novelística hacia el final del siglo XX. Y nos atreveríamos a sugerir dos momentos que consideramos especialmente significativos, dadas las transformaciones que en ellos se presentaron; esto, desde luego, en el entendido de que los sucesos que señalaremos

tienen orígenes previos, pues se inscriben en procesos sociales y culturales especialmente complejos. Nos instalaremos, entonces, en el año 1991

y en el año 1996.

En primer lugar, la dinámica social y política que hizo reaccionar a los escritores latinoamericanos ante la irrupción de cruentas dictaduras militares en sus países de origen llegó a su fin. Así las cosas, el mimetismo del Postboom —que se oponía a la búsqueda del mito, tan cara a la novela del Boom— dejó de ser un imperativo vital y ético para los novelistas. En otras palabras, el regreso de la democracia al continente —Argentina: 1983, Uruguay: 1985, Chile: 1990— vino a amainar los requerimientos del compromiso ineludible con la realidad social inmediata y marcó la declinación de aquella tendencia narrativa de visos testimoniales. Esto es notorio especialmente entre los novelistas más jóvenes, como veremos a continuación. En cualquier caso, aunque prácticamente la mayoría del continente retornó a los caminos de la democracia, está claro que este regreso se dio muchas veces de modo precario, frágil y, desde luego, perfectible. Ahora bien, señalamos la fecha de 1991 como colofón de este proceso porque entendemos el fenómeno de aquellas dictaduras militares inmerso en el capítulo latinoamericano de la Guerra Fría; de esta suerte, la disolución definitiva de la Unión Soviética, ocurrida ese año, vendría a constituir una situación de no retorno en este orden de ideas. Una circunstancia especialmente reveladora está representada por lo sucedido con Cuba, la otrora nodriza cultural de toda la izquierda latinoamericana, la pesadilla de aquellos gobiernos de facto encabezados por sangrientos militares de derecha: el fin de la ayuda soviética precipitó la isla hacia una pauperización económica sin precedentes —situación que fue conocida como el Periodo Especial—; y, una vez allí, su incidencia continental se eclipsó drásticamente. Sobre este nuevo escenario ha comentado Mempo Giardinelli: “A muchísimos narradores, argentinos y latinoamericanos de la generación que yo llamo escritores de la democracia recuperada, se nos escapa una escritura que contiene una elevada carga de frustración, de dolor y de tristeza por todo lo que nos pasó en las décadas pasadas”.[55]

Otra de las transformaciones culturales más contundentes ocurridas durante aquellos años está relacionada con el mundo de las comunicaciones, con la profundización del desarrollo tecnológico y su categórica masificación. El mundo entró de lleno a la era digital, así que los hábitos de consumo cultural se transformaron irreversiblemente y se diversificaron hasta lo impensable ante la

aparición de nuevos soportes expresivos. Sin duda, el fenómeno más revolucionario en este ámbito es la construcción de la World Wide Web, proyecto que sus creadores hicieron público en 1991 —lo cual permitiría que, un año más tarde, hubiera ya más de un millón de computadores interconectados—.

Esto vendría a producir posteriormente una situación que podríamos denominar de sobreoferta cultural. En un ensayo titulado "De la literatura en un mundo abarrotado" planteábamos más en detalle este hecho: (…) lo cierto es que el lector actual tiene a su disposición un variopinto conjunto de objetos culturales —entre los cuales se encuentra el libro— y dicho conjunto es determinante en la configuración de nuevos rituales de lectura; pero, es preciso aclararlo, no de la manera mecánica en que lo suponen tantos editores de hoy (…) Digámoslo de un modo justo: el lector de hoy vive de prisa en un mundo abarrotado.[5]

Extrañamente, estas circunstancias no favorecieron el acceso de las nuevas propuestas y voces novelísticas del continente al espectro editorial. Y ello debido a que los grandes impresores se transformaron en verdaderos emporios trans-mediáticos dispuestos a imponer criterios estrictamente comerciales sobre sus publicaciones, lo cual terminó marginando de modo radical cualquier expresión narrativa disidente. Así se ha referido el escritor Jorge Volpi a dicha situación: "De pronto, las condiciones objetivas del medio comenzaron a volverse cada vez más hostiles para los escritores latinoamericanos. En primer lugar, debido a la

crisis de la industria editorial en esta parte del planeta". Y posteriormente agrega: "En los ochenta y noventa esta tendencia se agudizó, sobre todo cuando la mayor parte de la industria editorial latinoamericana quedó en manos de grandes grupos trasnacionales, en especial españoles. De pronto los vínculos entre cada país se volvieron raquíticos o de plano inexistentes". Finalmente, el resultado de semejante escenario no podría ser más contradictorio: "Por paradójico que parezca, en el momento en que la tecnología permite un intercambio cada vez más fluido de información, los lazos entre los escritores y lectores latinoamericanos son cada vez más precarios".[57]

Por esta vía, la presión comercial que pesa sobre el entorno del libro ha venido a ahogar cualquier renovación del hecho literario y lo ha llevado al empobrecimiento estético en beneficio de parámetros de carácter mercantil.

Vemos entonces cómo los aparatos publicitarios han terminado

teniendo una incidencia insólita en relación con la visibilidad y la legitimidad de las obras y sus autores. Y aunque la recurrencia de este hecho se extiende al ámbito novelístico en todos los idiomas, sus consecuencias resultan substancialmente notorias en el entorno de la lengua española y, sobre todo, en los escenarios de América Latina. Esto se puede constatar cuando observamos el amplio predominio de la novela de entretenimiento sobre cualquier otra expresión narrativa. Quizás una manifestación reveladora sea el hecho de que en los contextos culturales de la actualidad sea preciso, para hacer la diferenciación, hablar de novela literaria. Una especificación como ésta habría sido tomada como evidente tautología en cualquier otro momento de la historia de este género escritural. Sobre dicha circunstancia se han venido pronunciando diferentes sectores de la crítica. Recojamos a continuación las palabras de Francisca Noguerol Jiménez: En todos estos casos es necesario tener en cuenta un fenómeno que ha influido decisivamente en el cambio de gusto literario: la conversión de los libros en productos de mercado sometidos a las leyes de la publicidad y enjuiciados más por su capacidad de ventas que por su calidad. Así, los manuscritos llegan a sus potenciales difusores en un contexto interesado por atraer el mayor número de lectores a caja, aún cuando esto signifique renunciar a la complejidad narrativa o caer en una literatura fácil. Por si esto fuera poco, y aunque siempre existen sellos independientes que realizan una encomiable labor, las editoriales más reconocidas suelen estar manejadas por grupos financieros propietarios de periódicos, cadenas de televisión y radio, que utilizan sus numerosos canales de difusión para apoyar a sus escritores y ningunear al resto.[58]

Así las cosas, muchos autores contemporáneos han decidido adaptarse a las nuevas demandas del mercado editorial y, evidentemente, de esta forma han terminado alejándose de la literatura para incursionar en la industria del entretenimiento. No hablamos ya de aquella escritura novelística —tan distintiva del Postboom— que se apropiaba de los géneros populares con el objetivo de operar sobre ellos verdaderas transformaciones, las cuales compatibilizaban con indagaciones complejas de la existencia, como el melodrama y el folletín creativamente revisitados por Manuel Puig en obras tan inquietantes y renovadoras como “La traición de Rita Hayworth” o “El beso de la mujer araña”.

A lo que asistimos con frecuencia ahora es a la adopción de convencionalismos sentimentales destinados a satisfacer los gustos más anodinos; o al optimismo del tipo Nueva Era, el cual consistente en excluir la dimensión social de los conflictos que afrontan los personajes para proclamar el dogma del éxito, esa fútil religión cuya

consigna más ilustre reza que el esfuerzo individual conduce a la autosuperación. A lo que asistimos habitualmente, en última instancia, es a la opción por escrituras abiertamente baladíes: renunciar a la novela para acuartelarse en el novelón. Por fortuna, hay aún cantidades de excelentes novelistas en todo el continente latinoamericano, novelistas con disposición de hacerle frente a este arte maravilloso sin eludir los riesgos creativos inherentes a él.

Detengámonos por un momento en el año de 1996. Hubo dos expresiones de carácter contestatario que arremetieron contra el deterioro a que había llegado la tendencia novelística del Postboom y contra el estado de cosas que venimos planteando, el cual acusaba un fuerte desgaste en el entorno literario latinoamericano. Los dos pronunciamientos surgieron de modo independiente en diferentes puntos del continente; sin embargo, ambos se hicieron públicos a través de manifiestos y ambos fueron firmados por grupos de narradores nacidos durante la década del 60, lo que permitiría hacer lecturas e inferencias de tipo generacional. El primero de ellos aparece firmado en Santiago de Chile por Alberto Fuguet y Sergio Gómez, y está fechado en marzo. Se trata del prólogo a una antología de relatos de autores hispanoamericanos, el cual se ha conocido luego como el "Manifiesto McOndo" —una clara referencia paródica al Macondo de Gabriel García Márquez—.[5] El segundo fue leído por primera vez en la ciudad de México, en agosto, durante el lanzamiento de cinco novelas, y está firmado por los autores de las mismas: Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Miguel Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda. Posteriormente se ha hecho referencia a éste como el "Manifiesto Crack". En un estudio que analiza comparativamente estos dos textos, el crítico Brent James Carbajal hace la siguiente anotación: Basta con ojear rápidamente las ofertas literarias en la librería local para que uno se entere de que la literatura es un gran negocio y de que el marketing de los libros es hoy quizás más importante de lo nunca había sido. Un autor sin duda podría hacer algo parecido a una vida sin el sello de aprobación de Oprah Winfrey, o incluso conseguir una cierta reputación académica como escritor serio gracias a la calidad casi clandestina de su trabajo y al hecho de que las masas no lo hayan leído. Sin embargo, si el fin es vender libros y ser críticamente importante, resulta conveniente para el autor formar parte de un movimiento o de una generación —de naturaleza comercial o teórica — que pueda representar nuevas ideas, rechazar formas y temas percibidos como ya marchitos, y señalar cambios audaces en el campo literario, incluso en su horizonte más canónico. [1]

Ahora bien, más allá de los alcances publicitarios que en efecto tuvieron estos dos pronunciamientos en relación con sus firmantes y

sus obras, más allá de que su carácter no tiene la pretensión fundacional que los manifiestos vanguardistas arriesgaban, nos interesa destacar el hecho de que ambos procuran distanciarse de ciertos rasgos que caracterizaron al Postboom en sus postrimerías. Dicho de otro modo, hay en estos textos un deseo de desmarcarse, una afirmación contraria a los requerimientos y rótulos que la industria editorial planteaba —y continúa planteando— para los escritores latinoamericanos contemporáneos. En primera instancia, el "Manifiesto McOndo" reacciona contra el asilamiento cultural en que ha caído la literatura de cada uno de estos países en relación con el resto de mundo hispanoparlante; asimismo, se rehúsa a aceptar las exigencias de exotismo que llevaron al máximo desgaste a una buena parte de la narrativa continental: Sobre el título de este volumen de cuentos no valen dobles interpretaciones.

Puede ser considerado una ironía irreverente al arcángel San Gabriel, como también un merecido tributo. Más bien, la idea del título tiene algo de llamado de atención a la mirada que se tiene de lo latinoamericano. No desconocemos lo exótico y variopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y muchos más cercano al concepto de aldea global o mega red.

El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonaldś, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas, construidos con dinero lavado y malls gigantescos. [2]

En lo que toca al "Manifiesto Crack", hemos de apuntar que éste muestra la estructura de un texto académico. Y que está organizado en cinco partes, como ya anotábamos, firmadas por los diferentes novelistas mexicanos que estaban presentando sus obras. [3] Además de coincidir con los dos temas centrales del "Manifiesto McOndo", éste hace hincapié en la necesidad de reivindicar la novela como un arte de la búsqueda, donde la forma no está dada de antemano sino que, por el contrario, ha de ser indagada, inventada, creada por el novelista.

Esto nos pone sobre los antecedentes del Boom y nos introduce de

nuevo en arduas exigencias para el lector. Hay en estos escritores mexicanos una feroz arremetida contra la narrativa del Postboom, la cual consideran insubstancial y complaciente; en definitiva, mediocre. En el apartado que se titula "La feria del Crack (una guía)" y que firma Miguel Ángel Palou, leemos: "Las novelas del Crack no son textos pequeños, comestibles. Son, más bien, el churrasco de las carnes: que otros escriban los bistecs y las albóndigas. A la ligereza de lo desechable y de lo efímero, las novelas del Crack oponen la multiplicidad de las voces y la creación de mundos autónomos, empresa nada pacata". [4] Lo que observamos en el "Manifiesto Crack" es una reivindicación de lo que el crítico norteamericano John S. Brushwood —refiriéndose a las obras de Agustín Yánez y Juan Rulfo— denominó en su momento novela profunda. Y esto confirma una suerte de movimiento pendular, históricamente, en lo que se refiere al sensoruim literario. Nos dice Eloy Urroz en el segmento que lleva el título de "Genealogía del Crack":

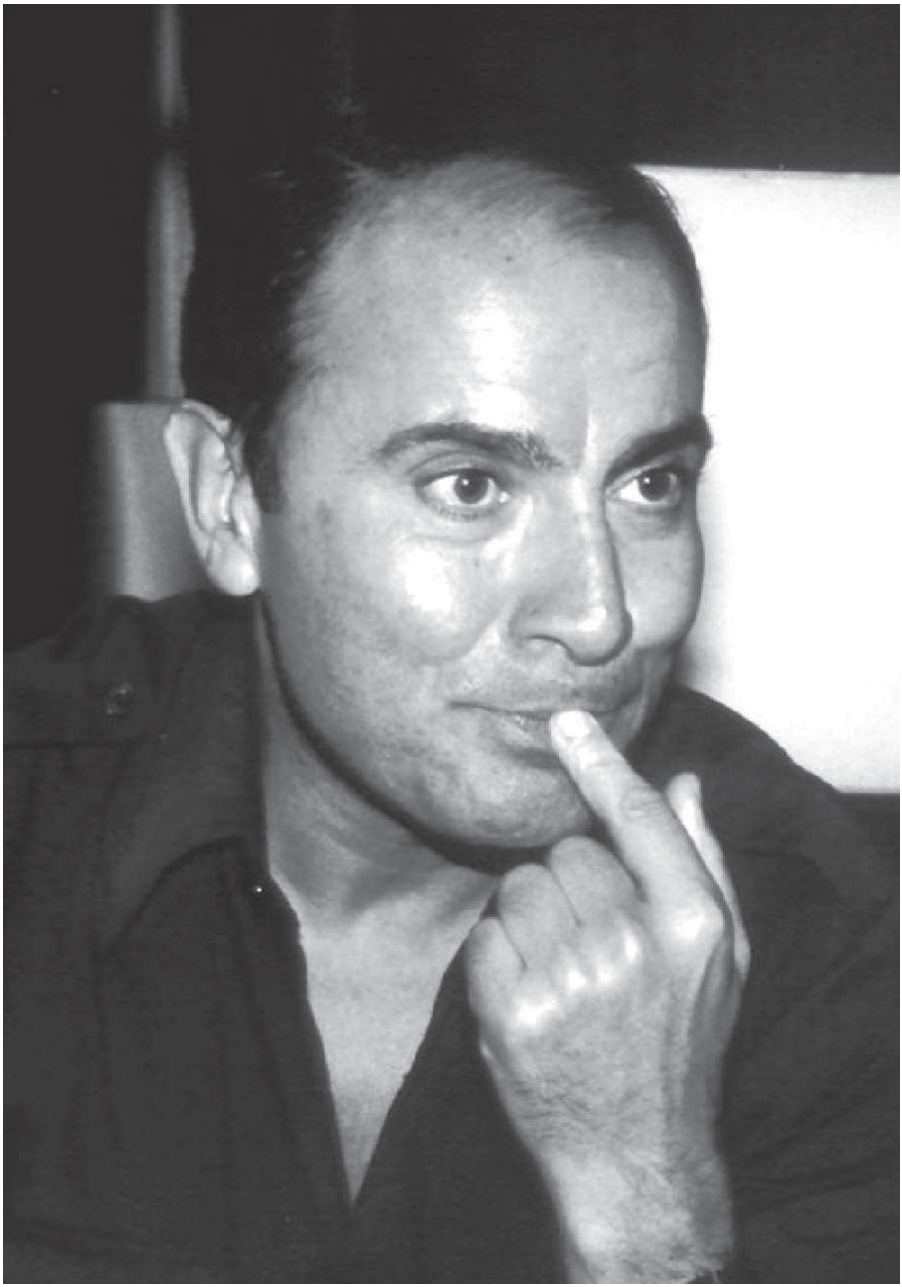
La pía cadena de novelas legítimamente profundas, pues, sufre un descalabro cuando las editoriales grandes comienzan a titubear hace algunos años y prefieren venderle al público títulos apócrifamente profundos, apócrifamente literarios, dándoles así a los lectores cantidad inenarrable de gatos por liebres y desactivando de paso la avidez de exigencia que textos como "Rayuela", "La vida breve" o "Cien años de soledad" redituaban. El fenómeno se vuelve hoy día tan portentoso y evidente que no queda sino decir que es un asunto lamentable.

Sin embargo, los novelistas del Crack sueñan que en alguna parte de nuestra República Iletrada existe un grupo de lectores hartos, cansados, ahítos de tantas concesiones y tantas complacencias. Ellos, ustedes, ya no pueden ser engañados.

Las concesiones, repito, los desconcierta y no los lleva sino a pensar que su propia capacidad está siendo menoscabada. [5]

Con todo, no podríamos afirmar que las posiciones sostenidas en los dos manifiestos a que hemos venido haciendo referencia hayan llegado a constituir el mainstream de la novelística latinoamericana en las primeras décadas del siglo XXI. Lo que hoy advertimos —como ya apuntábamos atrás— es una fuerte fragmentación de la producción y circulación de novelas en dos registros diferenciados: la llamada novela de entretenimiento y la que recibe el desconcertante rótulo de novela literaria. Y es ésta una manifestación que se registra igualmente en el ámbito narrativo de otras lenguas. Quizás estamos ante un típico y distintivo fenómeno de época.

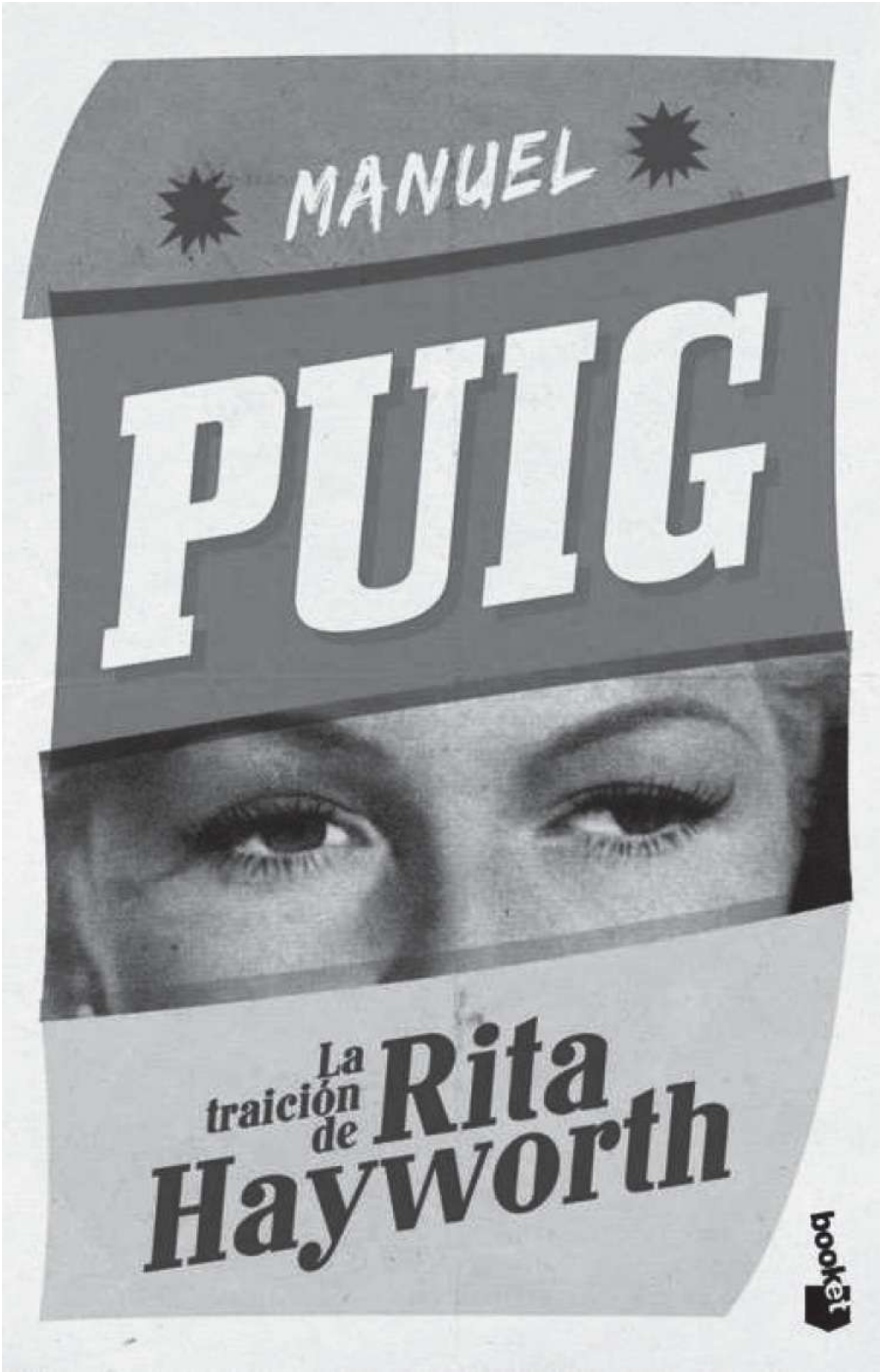
En los capítulos siguientes nos dedicaremos a analizar las maneras específicas en que el argentino Manuel Puig, el chileno Antonio Skármeta y la mexicana Ángeles Mastretta se inscriben en el contexto del Postboom; es decir, los diferentes modos en que sus poéticas novelísticas dialogan con la tendencia literaria que caracterizamos y contextualizamos en este capítulo. A continuación nos ocuparemos en detalle de quien es considerado por la crítica actual como el precursor del Postboom: Manuel Puig.



Manuel Puig (Fotografía: Elisa Cabot, 1979)

II

Manuel Puig: Divas, pop y melodrama



DESCUBRIRSE NOVELISTA: “LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH”

La obra novelística de Manuel Puig (General Villegas, Provincia de Buenos Aires, 1932 - Cuernavaca, México, 1990) está conformada por

ocho volúmenes y se inicia con “La traición de Rita Hayworth” (1968). Las circunstancias que lo llevaron a la escritura de esta primera obra literaria fueron, según cuenta el propio autor, bastante fortuitas, especialmente porque Puig fue siempre una persona de cine, alguien que se había formado como guionista y realizador, alguien que desde su más remota infancia había optado por el cinematógrafo. Y

dicha opción, en efecto, determinó sus periplos vitales de manera esencial, como quiera que ya a los 23 años, tras ganar una beca para estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia, viajó a Roma.

Sin embargo, las expectativas que se había hecho al respecto fueron muy pronto decepcionadas al enterarse del difícil ambiente autoritario que rodeaba la realización de una película —en 1957 se desempeñó como ayudante de dirección de Charles Vidor, en una producción de David Selznick—. Y aunque participó posteriormente como ayudante de dirección en otros rodajes, pronto se desilusionó por completo. De manera que decidió la escritura de guiones como alternativa. Pero aquí, una vez más, sus deseos se verían frustrados, ya que ensayó la escritura, en inglés, de historias que resultaron demasiado esquemáticas. Un amigo suyo, Mario Fenelli, le aconsejó primero que escribiera en su propio idioma y, luego, que contara historias más cercanas a su propia vida. Estas sugerencias propiciaron un viraje creativo cuyos resultados ulteriores no sospechaba ni siquiera el propio Puig, quien contó de esta manera lo sucedido: Yo no decidí pasar del cine a la novela. Estaba planeando una escena de guión en que la voz de una tía mía, en off, introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas de guión, pero siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar. Ella tenía sólo banalidades para contar; pero me pareció que la acumulación de banalidades daba un significado especial a la exposición. El accidente de las treinta páginas de banalidades sucedió un día de marzo de 1962. Creo que lo que me llevó a ese cambio de medio expresivo fue una necesidad de mayor espacio narrativo. Una vez que pude enfrentar la realidad, después de tantos años de fuga cinematográfica, me interesaba explorar esa realidad, desmenuzarla, para tratar de comprenderla.

En una entrevista que le concedió a Saúl Sosnowski, Puig va todavía más allá en su reflexión sobre este significativo momento, sobre este giro en su opción expresiva. Este mismo giro habría de llevarlo a aquella profunda confrontación con sus propios fantasmas que está en la base de toda su novelística; en otras palabras, su opción por la literatura es, al mismo tiempo, un ajuste de cuentas consigo mismo: “La traición de Rita Hayworth” es un poco mi infancia y la explicación

de por qué yo estaba en Roma, a los treinta años, sin carrera, sin dinero, y descubriendo que la vocación de toda mi vida —el cine— había sido un error, una cuestión neurótica y nada más (…) Escribir esta novela fue tratar de comprender el porqué de este fracaso. [7]

Posteriormente, Manuel Puig se desplazó a Nueva York —decepcionado por el autoritarismo y el dogmatismo estético derivado de las concepciones del Neorrealismo Italiano que dominaba el ambiente en el Centro Sperimentale di Cinematografia—; allí trabajó para la compañía Air France. Entretanto, continuó la escritura de aquella historia que concluyó en 1965 y que habría de ser su ópera prima. Pero la publicación de "La traición de Rita Hayworth" todavía tendría muchos escollos por salvar. La novela de Puig le fue entregada, a través de su amigo Néstor Almendro, a Juan Goytisolo —de la editorial Gallimard—, quien la publicaría en Francia. El propio Goytisolo se la dio a Carlos Barral y la obra participó en el concurso Biblioteca Breve, del que fue finalista en 1965 —el ganador aquel año fue Juan Marsé, con "Últimas tardes con Teresa"—; no obstante, la obra de Puig no se editó allí. Luego de diversos ires y venires relacionados con la censura, la novela terminó siendo publicada en Argentina por el editor Jorge Álvarez, en 1968; y el siguiente año, la editorial Gallimard hizo efectiva su opción de publicación en Francia. Curiosamente, la recepción fue completamente disímil: mientras en el país galo fue considerada una de las diez mejores novelas publicadas durante el periodo 1968-1969 —por parte del diario Le Monde—, en Argentina tuvo una acogida muy discreta.

Pese a sus difíciles comienzos y a que, en general, la carrera literaria de Puig tuvo que sortear muchos obstáculos y no pocas descalificaciones debido a una recepción marcada por las polémicas —causadas, en gran medida, por las renovaciones que su obra comportaba para la narrativa latinoamericana—, el autor argentino siempre se ratificó en su vocación. En una famosa entrevista que le concedió a Jean Michel Fossey, recordó sus inicios así: "(…) comprendí que la literatura me ofrecía muchas más posibilidades de expresión que el cine. Todo se me aclaró. Esto fue en marzo del 62 y en nueve años no he cambiado de idea; cada vez me entusiasma más escribir". [8]

Del cine a la novela y viceversa

Como lo ha referido profusamente la crítica literaria —y valga la pena señalar desde ahora que quizás la novelística de Manuel Puig es una de las más estudiadas de la narrativa latinoamericana contemporánea —, en su primera novela, "La traición de Rita Hayworth", están ya los

fundamentos de toda la obra posterior escrita por este autor argentino. Detengámonos, por ahora, en uno de estos fundamentos: aquel que pone de manifiesto las relaciones entre cine y literatura.

A este respecto, Ricardo Piglia hizo algunos planteamientos-clave en la que fuera, probablemente, la primera crítica seria formulada sobre la narrativa de Puig. Desde un principio destacó Piglia el particular modo erigido por Puig para relacionarse con la pantalla del cinematógrafo; es decir, con el universo ficcional que en ella se proyecta. Y esto en el entendido de que Totó —el protagonista de la novela— es un alter-ego del autor en esta obra de carácter eminentemente autobiográfico. Nos dice Piglia: Allí [Totó, en la pantalla] encuentra la inversión de su experiencia en el mundo.

Sumergido en la oscuridad, convertido en mirada pura, ejerciendo el más espiritual de todos los sentidos, puede pensar que no es otra cosa que un espíritu: el cuerpo se borra, no puede ser visto por nadie, ni siquiera (y sobre todo) por sí mismo (…) Totó no se proyecta en un actor: lo que quiere es vivir en el mundo mágico del cine. Quiere ser admitido en esa realidad siendo el que es, el que piensa que es. Cobijarse en ese mundo lujoso donde todo deseo es colmado sin repugnancia: un mundo de muñecos, de almas. Una ilusión fugaz: cada vez que se enciendan las luces, Totó descenderá al infierno.[7]

Se comprende, a esta parte, que la relación que Puig establece con el cine corre bajo el signo de una evasión, de una cierta insolvencia para vérselas con la realidad y los conflictos que ésta comporta. Ahora bien, de esta consideración se desprenderían preguntas analíticas muy puntuales, del tipo: ¿Cuáles son las fuerzas indeseables que motivan aquella vocación de fuga? ¿Cómo es el mundo hacia el cual se pretende hacer tránsito; esto es, cuáles son las predilecciones de Puig en lo que respecta a las ficciones fílmicas? Sin embargo, aplacemos por ahora la indagación que estas preguntas acarrean. Y ello para privilegiar en este momento el registro de una particularidad muy importante de la novelística de Puig; esto es, la fecunda doble vía que allí se establece entre cine y literatura.

Podemos afirmar que el cine corresponde a la primera pulsión estética vivida por Manuel Puig. Dicha inclinación se debe, como sabemos, a rasgos biográficos muy puntuales: Puig fue un asiduo de las salas de cine desde su temprana infancia, cuando su madre, María Elena delle Donne —cariñosamente llamada Male entre sus amigos—, lo convirtió en el cómplice inseparable de aquella pasión cinéfila que los llevaba todos los miércoles a la doble función vermut.

Con todo, es preciso advertir que también hay un contexto cultural y de época, un entorno generacional que está marcado por esta fuerte manera de relacionarse con el cine y que determinó la escritura de muchos otros autores del llamado Postboom latinoamericano. Azis Kharbach, quien dedicó una interesante tesis doctoral a las relaciones entre literatura y cine en la obra de Puig, lo plantea en estos términos: Más allá del hecho indudable de la influencia que recibió del cine a nivel profesional, por los estudios cinematográficos cursados en Roma o por sus trabajos como ayudante de dirección, Puig pertenece a una generación que creció viendo cine, una generación en busca de sus propios sentimientos que encontrará plasmados en los melodramas sentimentales. Puig vivirá con su generación lo que los personajes de sus novelas: la búsqueda de lo sublime, la identificación, el romanticismo, el engaño.[71]

Por su parte, Emir Rodríguez Monegal —uno de los primeros críticos que reconoció el valor literario de Puig y que se interesó desde un principio en su obra— lleva un poco más allá estos términos al afirmar que aquella fue una generación "que fue a la universidad popular del cine, que aprendió a soñar y a escribir en las salas oscuras, que adoptó los patterns sociales y eróticos que le ofrecía el cine comercial norteamericano, que fue educada y no sólo colonizada por el celuloide".[72] Esta claridad introducida por críticos como Piglia o Rodríguez Monegal resultaría de gran importancia, ya que la novelística de Puig sería portadora de muchas renovaciones y, al mismo tiempo, sería objeto de innumerables incomprensiones e incluso descalificaciones. De modo que la aportación —las claridades — de voces respetadas en la dirección de aclimatar un poco mejor la recepción de aquellas desconcertantes novelas sería definitiva, especialmente cuando Puig apenas iniciaba su carrera como escritor.

Pero hablar del tránsito que Puig realizó desde el cine hacia la literatura, desde su fervor y su formación cinematográfica hacia la novela, es contar sólo la mitad de su recorrido estético. Porque, como es bien sabido, en su obra se presenta lo que atrás denominábamos una fecunda doble vía; es decir que, habiendo descubierto su modo fundamental de expresión —la novela—, Puig retornará desde su novelística a sus pasiones y referentes cinematográficos. Y lo hará de diversas maneras. Señalemos en primera instancia que, de las ocho novelas que integran su narrativa, cinco de ellas realizarán, como uno de sus mecanismos narrativos esenciales, el recurso a las referencias fílmicas —con especial desarrollo en las cuatro primeras—. Sólo tres novelas están desprovistas de dichas alusiones. Veamos el siguiente inventario general, que reproducimos a partir del apéndice elaborado por Graciela Speranza en su excelente libro sobre Puig:[73]

1. “La traición de Rita Hayworth” (1968)

Se referencian dieciocho títulos fílmicos; a saber: “Romeo y Julieta” (“Romeo and Juliet”), “Blancanieves” (Snow White and the Seven Dwarfs), “La Historia de Vernon e Irene Castle” (The Story of Vernon & Irene Castle), “El Gran Ziegfeld” (The Great Ziegfeld), “En el viejo Chicago” (In Old Chicago), “A La Habana me voy” (Weekend in Havanna), “Sangre y arena” (Blood and Sand), “Lo que el viento se llevó” (Gone with the Wind), “A casa de novio” (Her Cardboard Lover), “Cumbres de pasión” (King Row), “Intermezzo”

(Intermezzo), “La ninfa constante” (The Constant Nymph), “La puerta de oro”

(Hold Back the Dawn), “Alma en la sombra” (The Great Man’s Lady),

“Cuéntame tu vida” (Spellbound), “Por quién doblan las campanas” (For Whom the Bells Tolls), “El gran vals” (The Great Waltz), “Lujuria” (Lust).

2. “Boquitas pintadas” (1969)

Se referencian diez títulos fílmicos; a saber: “Romeo y Julieta” (“Romeo and Juliet”), “El lancero espía” (Lancer Spy), “Entre bastidores” (Stage Door), “Tres

argentinos en París”, “El secreto de Pompadour” (The Spy of Madame of Pompadour), “La casta Susana”, “Saratoga” (Saratoga), “No se puede tener todo” (You Can’t Have Everything), “Los candelabros del emperador” (The Emperor’s Candlesticks), “Algeria” (Algiers).

3. “The Buenos Aires Affaire” (1973)

Se referencian dieciséis títulos fílmicos (esta vez, en los epígrafes de cada uno de los capítulos que conforman la novela); a saber: “La dama de las camelias”

(Camille), “La pincesa de la selva” (The Jungle Princess), “El suplicio de una madre” (Mildred Pierce), “El expreso de Shangai” (Shangai Express), “Cena a las ocho” (Dinner at Eight), “De corazón a corazón” (Blossoms In the Dust), “Mujeres” (Women), “Argelia” (Algiers), “Mañana lloraré” (I’ll Cry Tomorrow),

“Las follies de Ziegfeld (Ziegfeld Girl), “La loba” (The Little Foxes), “El canto del cisne”, “Fatalidad (Dishonored), “Tierna camarada” (Tender Comrade),

“Gran Hotel” (Grand Hotel), “Gilda” (Gilda).

4. “El beso de la mujer araña” (1976)

Se referencian seis títulos fílmicos (citamos filmes mencionados o contados por parte de Molina; tengamos en cuenta, eso sí, que las películas re-narradas a lo largo de la novela han sido fuertemente estilizadas por Puig, quien mezcla algunas y quien se permite, incluso, contar una que es directamente cosecha imaginativa suya); a saber: “La mujer pantera” (Cat People), “El misterio de la celda siete” (The Falcon’s Brother), “La cabaña encantada” (The Enchanted Cottage), “Drácula” (Dracula), “El hombre lobo” (The Wolf Man), “Yo caminé con un fantasma” (I Walked with a Zombie).

5. “Pubis angelical” (1979)

No aparecen citas o alusiones directas a textos cinematográficos.

6. “Maldición eterna a quien lea estas páginas” (1981) No aparecen citas o alusiones directas a textos cinematográficos.

7. “Sangre de amor correspondido” (1982)

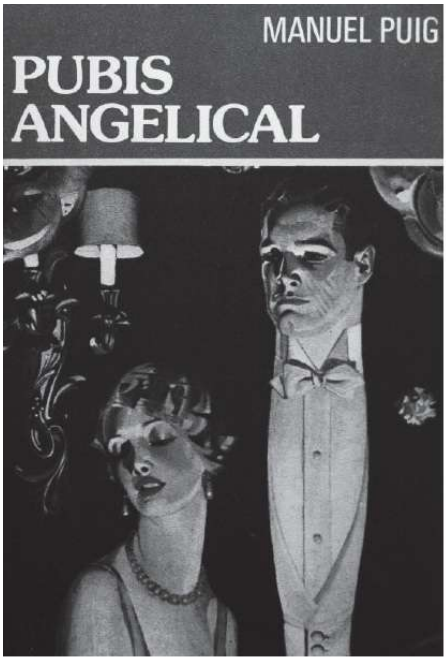
No aparecen citas o alusiones directas a textos cinematográficos.

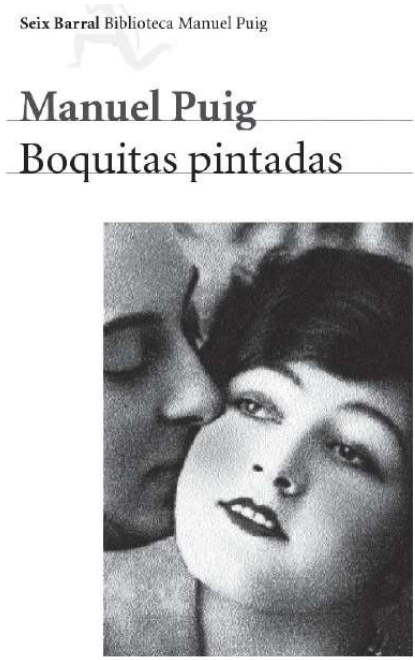
8. “Cae la noche tropical” (1988)

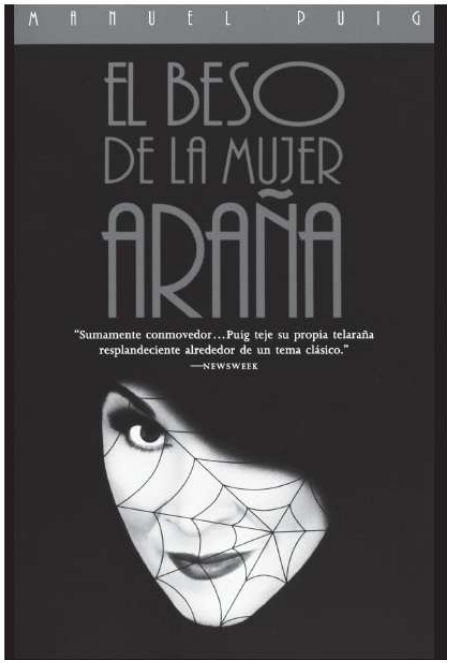
Se referencian dos títulos fílmicos; a saber: “La divina dama” (That Hamilton Woman), “El puente de Waterloo” (Waterloo Bridge).

El crítico Francisco Rocamora Abellán advirtió muy tempranamente que afirmar la fuerte relación existente entre literatura y cine en la obra de Puig no es más que decir una generalidad, pues son evidentes y diversas las maneras en que ocurre dicha relación en cada una de sus novelas —aunque algunas persisten de una obra a otra—.[74] Y haría falta plantear, además, si hay un principio integral que rija dichas maneras. La primera evidencia de tal relación, nos dice Rocamora Abellán, resulta verificable desde las primeras cuatro novelas; así: “Los cuatro títulos, como vemos, hacen referencia al cine de la época dorada de Hollywood: un cine escapista que dedica su atención a todo lo que no suponga cuestionar la realidad social y que es el mejor símbolo del carácter de la mayoría de los personajes que van a circular por las novelas”.[75] Cabe señalar que Rocamora Abellán se centra en el aspecto temático; o sea que es de su interés poner de presente el sentido de identificación que representa el mundo fílmico para los personajes de Puig, para sus anhelos, para sus imaginarios.

Los títulos de las obras anuncian, pues, una dinámica que se confirmará en las actitudes de dichos personajes. En otras palabras, la vocación evasiva respecto de la realidad que el cine auspicia en sus protagonistas —muy especialmente Totó y Mita, en el caso de la primera novela; y Mabel y Raba, en el de la segunda— viene a ser uno de los rasgos más representativos en la novelística del argentino.







En la tercera novela, aparte del personaje de Gladys, los demás no hacen referencias de carácter cinematográfico. Puig ha preferido esta vez utilizar, a manera de epígrafes en cada capítulo, citas de diálogos procedentes de películas famosas; y, más exactamente, de divas famosas. Con ello, no hay aquí una presencia de lo fílmico de modo directo en la acción, sino más bien una impregnación simbólica, una red de connotaciones respecto de la acción, una especie de trasfondo. Ahora bien, de otra parte, hay un elemento de mucha fuerza en la asunción de parámetros cinematográficos en esta novela, y tiene que ver con el modo narrativo, con los procedimientos: las acciones son contadas aquí, en algunos capítulos, imitando la objetividad de la cámara cinematográfica.

Valga señalar que el empeño de ocultar al narrador por diferentes vías técnicas es uno de los rasgos más característicos en la novelística de Puig, lo cual hace que el conjunto de su obra sea emblemático —en tal sentido— de un tipo de estética muy particular. Más adelante nos detendremos sobre este asunto.

En la cuarta novela se da un viraje importante respecto de las anteriores, y tiene que ver con un gran esfuerzo de condensación en las acciones y en el número de personajes que intervienen en ellas. Estamos en una celda y los protagonistas son los dos presos que la comparten: Valentín y Molina. En lo que respecta al modo en que funcionan aquí las referencias fílmicas, tenemos el regreso a la re-narración como recurso predominante —nos encontramos ante el segundo alter-ego de Puig: Molina, el contador de historias, un especie de Totó adulto—; pero Molina es además un narrador maduro, experto. Y se va a permitir una fuerte estilización de las películas en las versiones que le cuenta a su compañero de celda; incluso, creará filmes inexistentes.[7] Como una especie de Scherezada, Molina hará del relato la mejor posibilidad de celebrar la vida en un entorno hostil e inhumano. Otra vez tenemos el cine como instancia de evasión, esta vez definitiva y fundamental.

Como hemos dicho, en las tres siguientes novelas no hay referencias al universo fílmico. Y la manera en que lo hace la última, “Cae la noche tropical”, no configura modos nuevos respecto de los ya anotados.

PROVOCACIÓN Y HETERODOXIA

Recordemos que cuando Manuel Puig escribe sus primeras novelas, la hegemonía del canon literario en Argentina estaba dictada por la figura indiscutible de Jorge Luis Borges, por la presencia tutelar de ese modelo por excelencia del escritor erudito. Y esto, quepa mencionarlo,

en un país con una fuerte tradición literaria. Incluso más: probablemente el país con la más fuerte cultura del libro en el contexto latinoamericano. Ahora imaginemos cómo podrían leerse las afirmaciones que Manuel Puig hacía en las entrevistas de aquella época, como estas palabras que le dijo a Saúl Sosnowski: "Yo no vengo de ninguna tradición literaria. Vengo del cine; de oír radio, de ver folletines, melodramas de la Metro. Es posible que inconscientemente yo entre en alguna tradición literaria". Y su desparpajo lo llevará decir algo mucho más radical, aunque hoy —a la luz de sus afirmaciones ulteriores—, sepamos que se trataba de un comentario que, aunque tenía una base de verdad, estaba animado por una buena dosis de provocación: "Soy un mal lector porque me cuesta mucho concentrarme. Más bien, hojeo, olfateo".[77]

Ya podremos suponer cómo caían semejantes declaraciones en el concierto literario de su país, y aun de Latinoamérica. No es de extrañar, entonces, que autor y obra recibieran las más feroces descalificaciones. Algunas provinieron justamente de los escritores más reputados en la Argentina de su momento. En una entrevista que Borges le concediera a la periodista Ann Scott, de Newsweek, se lee lo siguiente: A.S.: Muchos novelistas argentinos, como Manuel Puig, han sido ampliamente aclamados en los EE.UU. y Europa. ¿Su trabajo no refleja una cultura sofisticada?

Borges: Jamás he leído a Puig. Cuando supe que había escrito un libro llamado

"Boquitas pintadas", dije: "Qué horrible".[78]

Guillermo Cabrera Infante —quien fuera su amigo personal y con quien tuviera

una larga y significativa correspondencia— recordó diez años después de que Puig muriera el modo feroz en que Borges descalificó la segunda novela,

"Boquitas pintadas". La versión que cuenta Cabrera Infante de este incidente es bien distinta:

Para muchos esto no era serio ni un libro en sí mismo, sino una serie de episodios: justamente lo que Manuel exaltaba. Entre sus críticos estuvo, sorpresa, sorpresa, Jorge Luis Borges, que en una entrevista para la revista Newsweek declaró: "Imagínese, es un libro de Max Factor". Manuel lo odió para siempre y de ahí en más, siempre llamaba a Borges "esa vieja malvada". Pero "Boquitas pintadas", a

pesar de Borges, es una obra maestra.[7]

A Puig le gustaba meter los dedos en las fauces del león, y muchas veces fue mordido. En efecto, la cosecha de malquerencias y desapegos que recayeron sobre él no termina allí. Y no se debieron ya sólo a sus provocaciones, sino también a su manera de titular, o a su forma impersonal de narrar —que le valió retracciones como las de Juan Carlos Onetti, Juan José Saer, Beatriz Sarlo—, o a su modo de construir personajes —cosa que le echó en cara Julio Cortázar e hizo que le llamase, descalificativamente, "un lector femenino"—, o a su inclinación por los géneros populares y a su distancia con los referentes de la alta cultura.[8]

Sobre este último aspecto, Mario Vargas Llosa le dedicó un breve ensayo signado por referencias personales que más parecen acusaciones, como ésta: "De todos los escritores que conocí, el que parecía menos interesado en la literatura fue Manuel Puig. Nunca hablaba de autores o libros y, cuando la literatura se infiltraba en la conversación, se mostraba aburrido y cambiaba de tema".[81]

Resulta innegable: la obra de Puig y su actitud manifiesta hacia la literatura son de una rotunda heterodoxia. Pero, hecha tal afirmación, a renglón seguido habrá que agregar que es precisamente esto lo que, a la postre, la hace tan renovadora y valiosa.

Detengámonos ahora en una pregunta fundamental. Provocaciones aparte, ¿en qué consiste la heterodoxia de la narrativa escrita por Manuel Puig?

Seguramente podríamos señalar dos grandes núcleos en este sentido. De una parte, aquello que tiene que ver con las fuentes: Puig no viene de la literatura; es decir, su narrativa se nutre menos en la historia de la novela que en los abrevaderos estéticos del cine. Y, de otra, sus predilecciones están lejos de los designios legitimados por la alta cultura; muy por el contrario, la cultura de masas —con su star-system, sus temas, sus recursos y estereotipos— ejerce sobre este argentino una verdadera fascinación. Desarrollemos un poco más las consideraciones sobre estos dos aspectos y los efectos que tuvieron en el tipo de elaboración novelística que caracteriza las obras de Puig.

En lo que toca al cine, hay que decir que es allí donde Puig aprendió el oficio de narrar; y de allí obtiene los elementos centrales de su arte poética. Porque habiéndose formado justamente en la frecuentación del cine de los años 30 y 40

—que corresponde a la edad de oro de los grandes estudios hollywoodenses—, está claro que su interés se atañe con el de un arte capaz de captar eficazmente a los espectadores. Dicho de otro modo, Puig rechaza todo experimentalismo que se aleje del hecho de narrar. Su atracción fundamental es el llamado story telling.

En la interesante tesis que Zunilda Sánchez Garró dedicó a la novelística de Puig leemos: "La finalidad que se propone al escribir es la comunicación directa con el público, ya que le interesa fundamentalmente el espectáculo. Los valores que intenta resaltar son los propuestos por el cine [de Hollywood]: imagen, interés narrativo, accesibilidad".[82] En este mismo orden de ideas, Manuel Puig hizo esta declaración de principios en la entrevista que le concedió a Jean Michel Fossey: "Mi pretensión de hacer una nueva literatura popular ha sido lo que más ha desconcertado a la gente. No entienden bien qué es lo que quiero hacer, y a mí me interesa hacer algo que sea comprendido muy fácilmente y que no por eso tenga menos rigor en su construcción. Siento cierto rechazo a la oscuridad y al hermetismo".[83]

Hay que destacar, eso sí, que Puig fue un verdadero erudito del cine. Graciela Speranza, en el trabajo que hemos citado, habla de "las lecciones de Hollywood"

y hace un recorrido por el extenso archivo de películas coleccionadas por Puig

—más de 1500 cintas de video— y sobre las anotaciones que éste hizo en sus catálogos; allí muestra no sólo las predilecciones del autor, sino también sus aprendizajes y los fundamentos de su estética narrativa.[84] Y, de otra parte, hay una anotación que es necesario precisar en relación con la manera en que el argentino concibe su oficio de novelista. Para Puig hay un arte mayor que circunscribe al cine, al teatro y a la novela: el arte de narrar. En un interesantísimo texto que escribió para expresar su total antagonismo frente a los fundamentos dogmáticos con que el italiano César Zavattini concebía el cine —alejándolo de modo radical del teatro, con sus dosificaciones de la intriga, y de la literatura, con su delineamiento de psicologías—, Puig concluye:

Craso error [el de Zavattini]: desconocía que toda narración (novelística, teatral o cinematográfica) está sujeta a las posibilidades de la atención humana. Narrar presupone estructurar una historia de modo que la atención pueda recorrerla con el menor esfuerzo posible y en las mejores condiciones de apreciación de los valores del texto.[85]

Quizás de esta consideración también podría surgir la mejor respuesta a las sutilezas con que Vargas Llosa descalificó al argentino. Si bien es cierto que Puig no era un erudito literario, tampoco era un forastero en los terrenos del arte narrativo; no, de ningún modo: Manuel Puig provenía del cine, provenía de los entornos populares.[8]

Dediquemos el siguiente apartado a indagar el segundo núcleo de la heterodoxia practicada por Puig; esto es, a su fascinación por la cultura de masas.

La fascinación por la cultura de masas

Como se ha visto, Puig viene del cine. Pero habría que especificar: no de cualquier cine, sino del más empedernidamente hollywoodense de los años 30 y 40; viene, digamos, del cine más escapista, del más evasivo y comercial. Y por eso rechaza toda aquella arrogancia del llamado cine de autor que, procurando instalarse en la alta cultura, se puso tan en boga desde los años 50 a raíz de los debates realizados por los críticos franceses de la revista Cahiers du Cinéma. En la entrevista a Sosnowski —que citábamos atrás—, Puig insistía en su vinculación estética: "El neorrealista, el social, el militante, todos están envejecidos. En cambio Bogart, Greta Garbo, Ingrid Bergman han hecho un cine ¡que está envejeciendo tan bien!".[87] Esto nos pone sobre otro de los aspectos más caros a la concepción literaria que rige la novelística del argentino; es decir, el papel preponderante que juega en ella la cultura de masas, en todos sus medios y variantes. Porque, llegados a este punto, habrá que ensanchar lo que toca al ámbito de sus fuentes y de sus intereses. Como bien lo ha planteado Sánchez Garró al referirse a Puig, "la influencia más palpable debe buscarse en los géneros descategorizados, despreciados: la radio folletinesca, el cine folletinesco, la canción popular". Y más adelante agrega: "el novelista cree que estos fenómenos de los mass media merecen un profundo análisis, que se impone una tarea de revalorización; fundamentalmente, porque son expresiones populares que influyeron decididamente sobre el lenguaje de toda una época".[88]

Las novelas de Manuel Puig están ciertamente repletas de conexiones diversas con la cultura de masas, con sus géneros menores y sus imaginarios. Estos vínculos van desde las aspiraciones que rigen a sus protagonistas hasta los títulos de sus obras, desde las formas de estructurar la narración —apelando a recursos como el llamado mise en abyme, a través del cual incorpora textos enteros de carácter mediático— hasta epígrafes provenientes de aquélla, desde las re-narraciones de sus historias —como las que realizan Totó y Molina— hasta los temas abordados; en fin, el tono mismo de su novelística

corresponde a este tipo de representación. El propio Puig lo dijo en muchas de las entrevistas que concedió: hizo constar siempre que se trataba de una postura estética deliberada.

Recordemos, ilustrativamente, lo que le dijo a la periodista Rosa María Pereda:

"A mí, los géneros populares me tocan. El melodrama, la comedia musical, por ejemplo. Y trato de desentrañar los elementos válidos que puedan tener e incorporarlos en mis obras".[8]

Dentro de las innumerables alusiones reveladoras desde las cuales podría rastrearse este criterio de realización, retomemos lo que sucede en su tercera novela: "The Buenos Aires Affair". Resulta muy elocuente el tema de los epígrafes que anteceden a cada uno de los dieciséis capítulos. El recurso del epígrafe se ha usado habitualmente para vincular el texto que viene a continuación con algún tipo de idea iluminadora o de tradición; de allí que sea frecuente el uso de fragmentos provenientes de obras clásicas, dado el prestigio que comportan. Pues bien, de modo muy significativo, Puig introdujo en esta obra fragmentos de diálogos procedentes de películas hollywoodenses. Y algo más: ni siquiera puso, en las atribuciones de las citas, los nombres de directores o guionistas, sino que refirió los estudios que las produjeron y, en lo que toca a los personajes que pronuncian dichos parlamentos, dispuso los nombres de las actrices; es decir, los de las grandes divas: Greta Garbo, Dorothy Lamour, Joan Crawford, Marlene Dietrich, Jean Harlow, Greer Garson, Norma Shearer, Hedy Lamarr, Susan Hayward, Lana Turner, Bette Davis, Mecha Ortíz —única diva argentina que reverenciaba—, Ginger Rogers, Rita Hayworth. La implicación que tal reconocimiento comporta equivale a decir que Puig suscribía la concepción de los grandes estudios cinematográficos, según la cual las divas llegaban a ser consideradas más autoras de sus filmes que los directores mismos, lo cual constituye la esencia del llamado star-system. Así funciona la mitología fílmica, como bien lo reseñó Rocamora Abellán —desarrollando los planteamientos hechos al respecto por André Malraux—: La estrella no es obligadamente actor (o actriz). Las hay que nunca han representado un papel; siempre han sido un mismo tipo, repetido película tras película con las ligeras variantes que el tema impusiera. Bette Davis es una gran actriz, pero para el cinéfilo es, sobre esta categoría, la encarnación de la perversidad; y esto con la misma fuerza connotativa que en un poema clásico se otorga a la figura de Marte como evocación de la guerra (…) Y posteriormente añade: [Las estrellas fílmicas] suelen representar su papel en cada película en que

intervienen, de forma que su aparición en el reparto ya indica qué tipo de acción se va a ver proyectada en la pantalla. Decir Rita Hayworth es decir drama pasional, como decir Ginger Rogers es decir comedia musical. Estos seres, híbridos de realidad y fantasía, necesitan de un público especial, que precise divertirse, en el sentido más etimológico de la palabra. Un público como el que encuentran en los personajes de las novelas de Puig.

Precisamente porque hay en su literatura el ejercicio imprescindible de una sinceridad extrema, Puig se echa al hombro la indagación existencial de esos seres anodinos que, como él, fraguaron su identidad y su aprendizaje sentimental en el encuentro con aquellas estrellas y en los subproductos culturales entronizados por los medios masivos. Así, sus personajes viven desacomodados en la realidad que los circunda y, como son incapaces de pensar por sí mismos, prefieren diluirse en su propia sensiblería, evadirse en las ilusiones brumosas que les son vendidas a través de radioteatros y fantasías de pacotilla que sólo consiguen incrementarles su frustración y su desacomodo. Sin embargo, al mirarlos en su profunda humanidad, Puig se declara ajeno a las descalificaciones. Frente a todas aquellas pretensiones intelectuales propias de los entornos literarios prefiere, en su novelística, asumirlos antes que recusarlos.

Y no hace concesiones tampoco cuando se trata de validar su mirada, ni procura inventar para sí mismo los precedentes legitimadores que no tiene. Cuando Rodríguez Monegal le pregunta por sus fuentes al lazarse en la aventura folletinesca de su segunda novela, “Boquitas pintadas”, Puig carga las tintas: ERM: ¿Tú te apoyabas en algún antecedente, cercano o no, para ese impulso de escribir una novela en forma de folletín?

MP: No, nunca leí “Los misterios de París”, de Sue, por ejemplo. Jamás leí un folletín en mi vida, pero sí vi mucho cine folletinesco, oí mucha radio folletinesca.

ERM: ¿O sea que era más bien una reacción tuya a una forma que no venía (para ti, al menos) de la tradición literaria que te rodeaba sino de otras formas culturales, de otros medios que el específicamente literario?

MP: Exacto. Del cine, de la radio, y mucho también de la canción popular. [1]

La suya viene a ser, como hemos visto, una reivindicación tajante de lo más endemoniadamente cursi, del espíritu melodramático en todas

sus expresiones; en fin, de lo que en la alta cultura ha sido considerado siempre de mal gusto, que es la esencia de lo que ha dado en llamarse kitsch. Y es por eso que su obra teje fuertes vínculos con algunas corrientes del arte contemporáneo que se encaminaron en la misma dirección estética, corrientes como el Pop Art o como el Camp. Antes de cerrar este apartado, recordemos las palabras que Puig le dijo a Danubio Torres Fierro, a raíz de la publicación de su cuarta novela, "El beso de la mujer araña": MP: (…) Pero retomado lo que te decía, trabajaba con la cursilería e, inconscientemente, ya estaba gozándola. Ahora me parece que hay que ir un poco más allá. Porque debo reconocer conscientemente, que gozo muchísimo con ciertas manifestaciones de lo que se llama mal gusto. Y descubro, en su habitual rechazo, otra forma de represión. Hubo una acción represiva del buen gusto durante siglos y, por eso, hay que reconsiderarlo todo.

DTF: ¿Sería algo similar a lo que proponen el kitsch y el Camp?

MP: Sí, por ahí. Pero el movimiento kitsch se presenta, de alguna manera, como culpable, es algo vergonzante. Entra en materia, aunque con cierta distancia. Yo quisiera eliminar esa distancia impulsado por un intento de sinceridad. Si gozo con ciertas manifestaciones del llamado mal gusto debo aceptarlo y, por eso, quiero investigarme, no traicionarme. [2]

Bricolaje, experimentalismo novelístico y ocultamiento del autor Seguramente ha sido la serie de novedades representadas en la novelística de Puig lo que generó una recepción crítica tan heterogénea. Y ya no hablamos sólo de los ilustres detractores reseñados atrás, ni de los partidarios más sinceros — como la crítica argentina Josefina Ludmer, o los escritores cubanos Cabrera Infante y Severo Sarduy—, sino de la gran variedad de corrientes conceptuales desde las cuales ha sido examinada su obra; esto ha implicado, incluso, que algunos análisis polemicen o se contradigan entre sí. [3] Lo cierto es que las novelas de Puig proceden por vías narrativas abiertamente experimentales, lo que las liga con aquellas corrientes estéticas más refrescantes de los años en que fueron escritas, como el Camp y el Pop. En un artículo de 1978, Roberto Echavarren introdujo en su trabajo sobre "El beso de la mujer araña" el concepto de bricolage para referirse a los modos de narrar ensayados por el argentino. [4]

Dicho concepto —originariamente definido como práctica cultural por Lévi-Strauss en su famoso libro "El pensamiento salvaje", de 1962—, ha sido recurrente en los estudios sobre el arte contemporáneo y se ha aplicado insistentemente al hablar de la novelística escrita por Puig.

El bricolage remite a la elaboración que se realiza con materiales ya usados, depuestos o inservibles; así, se recompone lo averiado o se da lugar a un nuevo objeto manufacturado con desechos. Desde luego, esta noción en principio se refiere a labores de carácter doméstico; pero, ensanchada su acepción y extrapolada a los dominios de lo artístico, viene a definir el tipo de experimentación formal más característica del Pop y del Camp. La idea vinculante en relación con la narrativa de Puig fue sugerida por el propio autor —de un modo un tanto oblicuo— en su novela "The Buenos Aires Affair", y, más concretamente, en el tipo de obra realizada por el personaje de Gladys, artista plástica y protagonista de ésta, quien ejecuta sus trabajos a partir de los despojos que el mar arroja sobre la playa. Muchos críticos importantes han desarrollado esta misma noción en sus análisis de Puig mostrando que sus desechos son, precisamente, los residuos de la cultura de masas y sus subproductos de carácter popular. Tal ha hecho Jorgelina Corbatta en su excelente trabajo dedicado a Puig; veamos: ¿Qué otra cosa son sus novelas sino ese seleccionar y armar materiales ya

elaborados, desechos de otras obras, recortes de una realidad preformada?

Bricolage de películas, emisiones radiofónicas, letras de tangos y de boleros, reportajes, informes policiales. Bricolage que se emparenta con el kitsch, el Pop, la intertextualidad y la parodia en la medida en que ya no se trata de la transposición de la vida al arte sino del uso de mediaciones con las que juega y trabaja para construir una psicología, hacer avanzar la acción, reflejar una sociedad en sus sueños, fantasías y fantasmas. [5]

Posteriormente encontramos, sin embargo, una fuerte objeción al uso de este término como clave definitoria en la técnica novelística del argentino. Todo esto en el entorno del permanente debate sobre la valoración de su obra. En principio, Pamela Bacarisse elaboró un trabajo mostrando que la presencia de la cultura de masas en la obra de Puig estaba acompañada de conexiones fuertes con el arte culto —lo ilustraba mencionando, entre otras cosas, las alusiones que en "El beso de la mujer araña" se hacen a la obra operística de Verdi—; entonces, no consideraba como único rasgo característico de su novelística la toma de partido por los subproductos culturales. Luego, uno de los mayores especialistas en la obra de Puig, José Amícola, retomó el debate para plantear que el camino seguido por Becarisse no era el más indicado para reivindicar la profundidad de la obra de Puig y su valor. A su juicio, la tentativa estética de Puig era diferente y su importancia no se liga a que, en efecto, haya en ella puntos de

entronque con la alta cultura, sino a la réplica que establece en relación con las jerarquizaciones sobre el arte ejercidas desde dicha alta cultura. Nos dice Amícola: El error de semejante perspectiva fue querer revalorizar a un autor atacado como anticanónico, sin distinguir que el problema que ponía la obra de Puig sobre el tapete era justamente el cuestionamiento de las fronteras de jerarquías en el arte y la noción de protesta frente a un poder que sentaba el canon. La aparición del kitsch (o pretendido mal gusto artístico) en su obra vendría a surgir como una búsqueda experimental para detectar la relatividad de las jerarquizaciones acerca del lugar desde donde se había enunciado el mensaje artístico y cómo éste había sido recibido. La trampa en la que ha caído el trabajo de Bacarisse, por lo tanto, podría sintetizarse en no percibir cómo la obra de Puig venía a señalar qué había de melodramático en el arte considerado alto y qué había de profundo en el arte depreciado. [7]

Con todo, a pesar de que Amícola se muestra contrario al uso del concepto de bricolaje para definir la clave del arte narrativo de Puig —el apartado en el cual lo comenta tiene el subtítulo de "El presunto bricoleur"—, sus planteamientos no lo niegan. Y esto porque dicho procedimiento configura, de todos modos, una de las vías seguidas por el novelista argentino en su cuestionamiento de los cánones estéticos; a saber, la reivindicación de la baja cultura con sus matrices populares y mediáticas, algo así como el señalamiento del buen gusto del mal gusto, asunto tan propio del Pop Art, tan típico de la clave irónica que lo caracteriza y que lo vincula al arte de vanguardia. [8] Toda esta puesta en crisis del sistema de valoración artística configura uno de los debates estéticos fundamentales de la modernidad, como bien lo señala Graciela Speranza: El prolongado debate en torno al arte pop y el desconcierto crítico frente a la literatura de Puig —la imposibilidad en suma de definir su valor crítico o aceptar la popularidad y la rápida circulación en el mercado de un arte experimental— coinciden en señalar la conmoción en el sistema de distinciones culturales operada por dos programas estéticos que, instalándose deliberadamente en el límite entre el arte y la cultura de masas, radicalizando la mezcla de lo alto y lo bajo, el objeto estético y el objeto de consumo, desestabilizan las jerarquías tradicionales del gusto y señalan la permeabilidad de las fronteras culturales a partir de los '60.

Ahora bien, detrás del bricolaje llevado a cabo por Puig, en el fondo de su experimentalismo narrativo hay un elemento que se vislumbra marcadamente: su vocación por ocultar al autor, por invisibilizarlo. Digamos: el vértigo estructural que implica la combinatoria permanente de discursos provenientes de los medios, la mise en abyme —hecha de correspondencias epistolares, fragmentos

noticiosos, melodramas radiales, re-narraciones de películas, informes policiales, postales, entrevistas imaginarias, registros de autopsias, composiciones escolares, diarios íntimos, descripciones de álbumes fotográficos, transcripciones de agendas, fichas hospitalarias, etc.—, el uso de epígrafes inusuales, los monólogos interiores, las notas a pie de página, entre otros recursos, lo que hacen es eludir el uso del narrador tradicional en tercera persona. Tampoco apela Puig al tono confesional que propicia la primera persona, distintiva de la narrativa autobiográfica. Ni siquiera hay un estilo composicional único de una novela a otra, ya que cada vez apuesta por técnicas diferentes; es decir, cada vez el puzle novelístico se arma con piezas distintas y siguiendo combinatorias diferentes. Sólo se mantiene inalterable su disposición experimental. La suya es la búsqueda de cierto objetivismo en la narración, el esfuerzo por borrar en el lector cualquier percepción de que el relato está siendo mediado por un narrador.

Y es curioso lo que sucede cuando un escritor se impone este tipo de restricción, pues lo que sobreviene es una maravillosa explosión formal; así le ocurrió a Flaubert durante la escritura de "Madame Bovary", y el corolario fue el descubrimiento del estilo indirecto libre. En el caso de Puig, lo que tenemos es una fuerte, una radical apertura narrativa mediante un notable virtuosismo técnico, virtuosismo que, no obstante, pone en el centro de sus preocupaciones la obligación de mantener el interés del lector, de entretenerlo. En esta novelística, como bien lo ha anotado Corbatta, "la forma es el resultado de un juego de máscaras tras las que Puig se esconde, de un travestismo literario tan sofisticado que paradójicamente parece natural, hasta banal".[1]

Desde luego, tras estas máscaras se esconden diversas cosas. De una parte, hay un hiperrealismo en las novelas de Puig, un profundo deseo de generar la misma ilusión mimética que produce un filme; entonces, sus dinámicas de montaje se proponen, al eliminar la mediación del narrador, provocar una cierta ilusión de contigüidad con la realidad, similar a la inmediatez del cine. De otro lado, el deseo de ocultamiento que pone de manifiesto esta forma de narrar está ligado a la fijación más profunda de Puig: su lucha permanente contra el fantasma del autoritarismo. Detengámonos un poco más en ello.

EL FANTASMA AUTORITARIO Y LOS ROLES ALIENANTES

Volvamos por un momento a aquella coyuntura inicial, a aquel mes de marzo de 1962. Puig se encuentra en Roma tratando de acomodarse en el contexto de la industria cinematográfica, tras varios intentos como asistente de dirección; pero todo ese mundo está marcado por

intransigencias y actitudes despóticas, de manera que se le hace impracticable. Hay algo que no casa, o, más exactamente, es él quien no encaja allí. En la entrevista a Fossey, que hemos citado atrás, afirma Puig: "Y además yo, como carácter, soy todo lo contrario de lo que debe ser un director de cine, que tiene que estar siempre muy seguro de lo que quiere, conformarse con lo hecho. Le está vedado corregir, y yo vivo de corregir; cuando escribo voy llegando a lo que quiero, casi por aproximaciones".[1] [1] Pero más allá de la posibilidad de corregir, podríamos formular una pregunta de mayor alcance, a la vez penetrante y abarcadora. ¿De dónde proviene el desacomodo de Puig? En Roma, el argentino vuelve a toparse con aquello que, desde su más temprana infancia, lo ha perseguido y atormentado: el fantasma del autoritarismo. Y es precisamente eso lo que produce su desazón suprema, lo que asocia con todo lo más indeseable del mundo; esto es, la cultura de la imposición y del abuso, de la violencia ejercida por los más fuertes. La sociedad patriarcal está cifrada en conductas machistas que establecen roles cerrados de comportamiento; en todo caso, abusivos, agresivos y que van siempre en detrimento de los más débiles.

Este drama, que se deja rastrear en todo lo que tiene de autobiográfica "La traición de Rita Hayworth", se nos detalla en la relación entre el personaje de Mita y Berto, su esposo. Dicha relación será seguida muy de cerca por su hijo Totó —el primer alter-ego de Puig, como hemos anotado atrás—. En la entrevista televisiva que le concedió a Joaquín Soler Serrano, el autor expresa una visión de aquella provincia argentina en la cual nació y pasó sus primeros años, el pueblo de General Villegas —transfigurado en Coronel Vallejos en ésta, su primera novela—: Además de esa naturaleza, el clima humano era también muy especial. ¿Sabes?

¿Qué te podría decir? Era la vigencia total del machismo. Allí estaba aceptado

que debían existir fuertes y débiles, ¿comprendes? Y lo que daba el prestigio era la prepotencia. Lo que realmente hacía respetar a alguien es que gritara fuerte.

La escuela de todo ese sistema de explotación, yo creo que estaba en la pareja misma. En los hogares había un señor muy nervioso, con poco control sobre sus nervios, que mandaba; y una señora que, o se hacía la sorda, o acataba las órdenes. Y yo, no sé… Rechacé todo eso, no pude, me pareció que era demasiado desagradable.[1] [2]

En el notable trabajo que citábamos atrás, Jorgelina Corbatta se

refiere justamente a este asunto apelando a un término acuñado por la psico-crítica: el mito personal; lo que equivale a decir: el origen más profundo de las obsesiones autorales. Al comentar "El beso de la mujer araña", Corbatta nos plantea cuál es el tema dominante en la novelística de Puig: Reaparece entonces el rasgo fundamental del mito personal de Puig: su problema con la autoridad y con la imposibilidad personal de asumir el papel del agresivo, del autoritario. Autoridad y sometimiento cuyo ejercicio conociera por primera vez, cuando niño, ante la pareja paterna. Relación dominador/ dominado que — de la pareja— pasa a otros campos, económico, social, artístico y que lo obsesiona desde entonces. Enajenación sexual y social que se convierte en leitmotiv de todas sus novelas, en un afán que no es sólo de investigación, sino también de cambio —la liberación del individuo de los condicionamientos del sistema en el que está inmerso—. Intento de reivindicación de los sometidos — ya sean las mujeres, los homosexuales, cierto tipo de creador, las artes menores

—, rechazo de los roles, búsqueda de la identidad personal a pesar de la acción represiva del sistema.[1 3]

La comprensión de este trasfondo nos permite captar la honda interrelación que existe entre los rasgos distintivos de la poética que rige las novelas de Manuel Puig. En otras palabras, la heterodoxia que lo lleva a desafiar el canon literario y buscar caminos expresivos alternos tiene su origen en ese rechazo suyo al autoritarismo patriarcal. Pero también allí se engendra su reivindicación de los géneros narrativos populares y mediáticos, su recuperación del star-system, su debilidad por los personajes anodinos y sus triviales existencias. Y algo más: detrás de su resistencia a utilizar el tradicional narrador omnisciente —esa tercera persona dueña del mundo narrado y de las valoraciones sobre quienes lo habitan—, está su renuncia a ejercer dominación alguna. Lo que Puig se propone, lo que orienta todas sus búsquedas expresivas, es la construcción de un tipo de vínculo muy especial con su lector, vínculo que lo convoque y lo gratifique, que interpele su inteligencia y lo invite a la interpretación de lo narrado, incluso a la reconfiguración del entramado; de allí que se la pase, todo el tiempo, procurando delegar el acto de relatar. Seguramente podremos afirmar que no hay un solo nivel en la poética novelística de Puig que no esté orientado a la disolución del autoritarismo y sus roles. La suya es prácticamente una cruzada personal contra ese vicio de la conducta que consiste en actuar de acuerdo con roles sociales férreamente preestablecidos.[1 4]

LA DINÁMICA DEL LECTOR-CONFIDENTE

En una conferencia sobre Puig, el escritor argentino Alan Pauls dijo: “No hay secreto en sus libros que no tenga los días contados; no hay libro suyo que no sea la historia de la divulgación de un secreto”.[1] [5] Podríamos ir un poco más allá, partiendo de esta aseveración, y afirmar que el tratamiento dado por Puig a su lector es el de un confidente: a él le serán confiados todos los secretos del relato.

Esta concepción novelística viene a determinar muy profundamente los modos de narrar, empezando por un rasgo definitivo: Puig está siempre atento a no obstaculizar la comprensión de la historia. Y es curioso, pues aunque hay siempre en su obra, como ya sabemos, una disposición proclive a la experimentación, ésta no llega a oscurecer el relato. Dado que el lector está en el centro de su poética narrativa, la comprensibilidad pone límite a las improvisaciones expresivas; así, aun cuando el relato en determinado momento esté dando cuenta de distorsionadas percepciones del mundo, la enunciación no reproduce dichas alteraciones (con excepción de su primera novela, “La traición de Rita Hayworth”, en la que se permitió el uso extensivo del monólogo interior). La redacción de las frases sigue siendo muy clara; es decir, su sintaxis procura discurrir sin tropiezos.

Una buena ilustración de lo que venimos planteando la hallamos en “The Buenos Aires Affair”. En el capítulo XIII se nos cuenta lo que Leo Druscovich le hace al personaje de Gladys, teniendo a María Esther como testigo. La escena está narrada desde el punto de vista de Gladys, quien se encuentra bajo el efecto de los somníferos, el cloroformo, el alcohol y el miedo. Y se nos describen las sensaciones del personaje; pero cada una de aquellas breves secuencias ha sido subtitulada, con lo cual se le aporta al lector la base para captar sus alteraciones, y, por otra parte, la enunciación no reproduce el caos perceptivo del personaje.

Veamos:

Sensaciones experimentadas por Gladys al oír que Leo responde a María Esther

“La voy a matar” — un trastorno físico: el frío que está generándose en la sangre —próxima ya al grado de congelación— equivale a la acción de millares de diminutas limaduras de metal —desplazándose hacia un imán determinado— diseminadas en el interior de su cuerpo, preferentemente en las sienes, la garganta y el corazón.[1]

No se crea, sin embargo, que hay en la disposición narrativa practicada por Puig un menosprecio de las facultades interpretativas

del lector. Todo lo contrario, su novelística presupone un lector atento y activo, un lector dispuesto a involucrarse, a cooperar en la reconfiguración del mundo narrado. No hay aquí posibilidad alguna de que se genere monotonía o desinterés, ya que todo el tiempo se están presentando cambios en el punto de vista, manejados estratégicamente; o sea, destinados a incrementar la tensión y acentuar el interés en la historia. En este orden de ideas, Puig no descuida nunca el epicentro dramático de sus capítulos, apartados o secuencias, independientemente de la técnica narrativa que esté utilizando; así, por ejemplo, en "La traición de Rita Hayworth", cuando dedica un monólogo al personaje de Mita, éste tiene, como núcleo de la acción, la pérdida de su segundo bebé, lo cual está en la base de los más íntimos y determinantes conflictos del personaje. En la entrevista que le hizo Danubio Torres Fierro, Puig sostiene que cuando escribe quiere "contar las cosas de la manera más atractiva posible. Eso se explica, quizás, porque provengo del cine, del mundo del espectáculo en general, y quiero hacer de cada libro un show, entretener". Y luego agrega que quiere "darle al lector más participación, trato de no dar todo demasiado masticado, lo cual le impediría ejercitar su propio juicio. Trato, en lo posible, de dar datos sobre las situaciones y los personajes, y que el lector saque por sí mismo las conclusiones".[1 7]

En relación con esta noción del lector como confidente, quisiéramos agregar que se trata de algo que está en la esencia composicional de estas novelas. Puig siempre mantiene a su lector en posesión de informaciones-clave, las cuales le van a permitir ciertos recorridos de interpretación que son imprescindibles en la reconstrucción de la trama, en la comprensión de los personajes y, en general, en la fruición que produce lo narrado. Así, por ejemplo, suele aportar muy rápidamente la historia de fondo de sus protagonistas; es decir, los momentos de su biografía, de su pasado, que han sido definitivos en la generación de sus fijaciones y traumas ulteriores, en sus objetivos y obsesiones, en sus angustias y manías. De esta suerte, resulta frecuente que el lector sepa más sobre los personajes, sus situaciones y su mundo que los personajes mismos. Y esta diferencia de saber constituye el fundamento de la relación de confidencia que venimos anotando. Ahora bien, a partir de allí, Puig se permite apelar a recursos experimentales relativamente osados sin afectar con ello ni la comprensibilidad ni el interés en la historia relatada. Ilustrémoslo: cuando Puig apela a recursos como el fluir de la consciencia, el lector ya está en condiciones de interpretar la dinámica libre-asociativa de los personajes, o de rastrear sus simbolismos particulares, o de comprender la lógica de sus psicologías alteradas; dicho de otro modo,

si llegare a saltar la sintaxis onírica, el lector ya está en código.

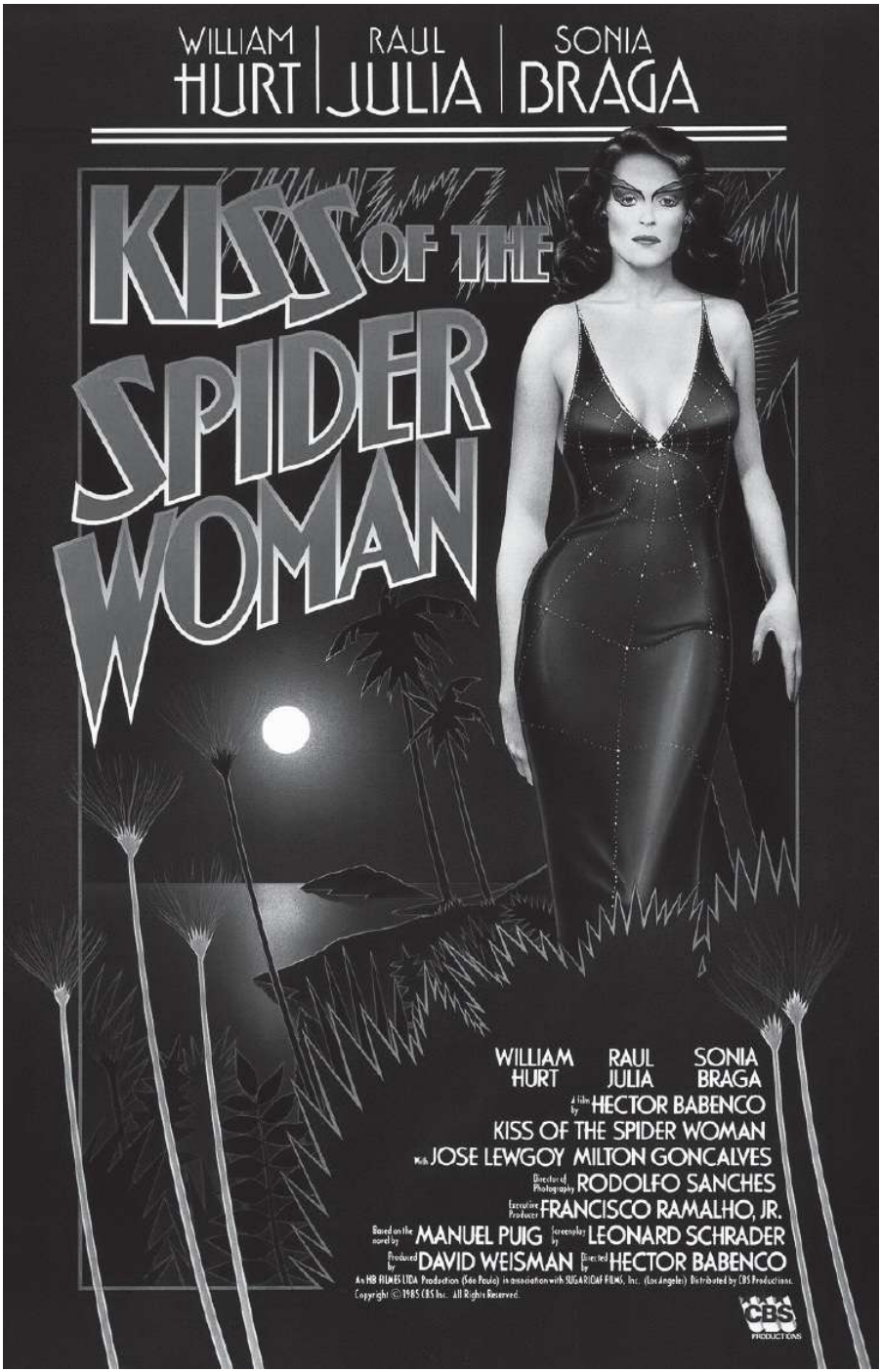
En este mismo orden de ideas, la multiplicación de voces que se produce con la renuncia al narrador tradicional en tercera persona hace que surja un procedimiento muy interesante: la versión. Todo mundo contará las cosas del modo en que le resulten más convenientes, acomodándose a las diferentes presiones que se ciernen sobre cada quien; es decir, cada narrador interviene la historia, arregla su versión. Por su parte, el lector-confidente está en condiciones de localizar esos cambios, esos acomodos y variaciones, gracias al saber que tiene de más; así, si el personaje miente, él es el primero en detectarlo. Y esto le produce un placer especial, dado que se trata de una situación de privilegio. Pero hay algo más todavía: el lector-confidente reconoce, puede inferir los porqués de las versiones, que van desde las conveniencias hasta las psicopatologías de los personajes.

Recurramos de nuevo a "The Buenos Aires Affair" para ilustrar lo dicho. En el capítulo X, la artista María Esther Vila —a quien Leo ha confesado la perpetración de un crimen: le ha dicho que él mató a su esposa— intenta prevenir un nuevo asesinato: el de Gladys, ya que Leo ha sugerido que la va a matar. Entonces, Esther llama a la policía y cuenta lo que sabe. Pero Leo había versionado las cosas, dado que en realidad él no mató a su esposa —sino a un homosexual, a quien violó y asesinó clandestinamente—. Pero para evitar involucrarse de forma directa, Esther también versiona su delación y, aunque da el nombre del agresor, cambia su apellido y da uno aproximativo. La policía hace el seguimiento y descubre que la delación es falsa, pues el hombre sugerido no ha matado a su esposa. Luego llaman a Leo para contarle lo sucedido y averiguar si sospecha de alguien que esté intentando perjudicarle; pero él responde negativamente, aunque sabe quién ha sido. Así, el verdadero crimen queda impune. Por su parte, Esther ignora que Leo ha sido informado. Pero el propio Leo tampoco está en posesión de las informaciones completas en relación con su propia historia, ya que desconoce el origen de su psicopatología —cuya raíz está en su infancia: es un hijo póstumo y, a la vez, rechazado por su padre—, cosa que el lector sí sabe. En otras palabras, sólo este lector-confidente conoce todos los datos que permiten la comprensión cabal de la situación narrada, dispersa en diversas versiones.

Como puede advertirse, Puig era tremendamente lúcido respecto de la técnica narrativa y sus implicaciones; la suya era una pericia notable en lo que hace al difícil oficio de entramar y en la elección de los modos de proceder en el relato.

En su entrevista a Luys Díez afirmó:

Es posible que Freud haya terminado con el relato en tercera persona omnisciente. Antes de Freud se suponía que el hombre estaba contenido totalmente en su pensamiento consciente, ¿no?, entonces, siguiendo esa consciencia se abarcaba totalmente al personaje. Esa credulidad de los escritores en el contenido consciente los hacía funcionar en tercera persona, pero hoy ya no se puede dar por descontado una cantidad de capas de consciencia, semiconsciencia, inconsciencia… Mi intención es precisamente ayudar, mediante ataques oblicuos, a que emerjan esos contenidos ocultos, que si fueran enfocados frontalmente se resistirían a aparecer.[1] [8]



“EL BESO DE LA MUJER ARAÑA”: KITSCH, AUTORITARISMO E

IDENTIDAD

Detengámonos brevemente en el título de la cuarta obra publicada por Manuel Puig, la cual consideramos su ópera magna. Éste proviene del capítulo catorce (tengamos en cuenta que el argentino estilaba estructurar sus novelas en dieciséis); es decir, cuando ya el personaje de Molina ha logrado llevar a término su propósito de seducción con Valentín y el relato se halla muy cerca del cierre.

Al mismo tiempo, recordemos que el diálogo en el cual aparece dicho título hace referencia a la historia con la que se abre la novela; esto es, la re-narración que Molina le hace a su compañero de celda tomando como base la película "Cat People" (Jacques Tourneur, 1942). Volveremos sobre esta apelación al recurso cinematográfico un poco más adelante; por ahora, enfoquemos el diálogo en cuestión, cuando Molina indaga a Valentín sobre la seducción cumplida: —Tengo una curiosidad… ¿te daba mucha repulsión darme un beso?

—Uhmm… Debe haber sido de miedo que te convirtieras en pantera, como aquella de la primera película que me contaste.

—Yo no soy la mujer pantera.

—Es cierto, no sos la mujer pantera.

—Es muy triste ser mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada.

—Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela.

—¡Qué lindo! Eso sí me gusta.[1]

Hay dos elementos clave en el arte de narrar desplegado por Molina, uno de los alter-ego más potentes creados por Puig. De una parte, su capacidad para sostener el interés de quien le escucha, lo que remite al arte del relato entendido como una seducción; de otra, su decisión de versionar las narraciones, la resolución de someterlas a una fuerte estilización (recordemos que algunos de los filmes escogidos por Molina para sus relatos en la celda eran originalmente propaganda nazi, razón por la cual dicho personaje toma la opción de pasar por alto sus elementos más evidentemente políticos para, así, evitar cualquier reacción adversa de Valentín, quien se revela muy agudo a la hora de analizar las películas que le son contadas). Esto último da cuenta de una fuerte concepción, en Molina, relacionada con las apariencias y los pliegues de sentido que éstas ocupan.

Fotograma de “El beso de la mujer araña”, Idafilms. Dir. Héctor Babenco, 1985.

Ahora bien, en lo que toca a la dimensión simbólica aludida con el personaje de la mujer pantera o de la mujer araña, resulta claro que ésta tiene que ver con la identidad y con la transgresión. La marca de lo horrible, de lo sobrenatural, de la deformidad, está ligada a la sanción que la cultura patriarcal aplica tradicionalmente a quien resuelve quebrantar sus leyes. Y es precisamente esta condición la que signa a Molina y de la cual se deriva su fuerte filiación con las heroínas de sus historias, como Irena, la protagonista de su primer relato, atormentada por su represión andrógina. Nos dice René Campos: Una mujer pantera, como la Medusa, la mujer-vampiro, no sólo representa la subversión contra el orden hegemónico; en virtud de esa actitud se puede apropiar de los atributos simbólicos de la patriarquía, es decir, del falo como detentador de poder. En el fondo, pues, la mujer-monstruo es una variante de la imagen primordial (censurada) de la madre o mujer fálica. La conducta conflictiva de Irena, presentada como represión sexual en la película, es interpretada como frigidez por Valentín: “Yo creo que ella es frígida, que tiene miedo al hombre, o tiene una idea del sexo muy violenta, y por eso inventa cosas” (pág. 15), puede entonces leerse desde otro ángulo: la maldición que pesa sobre la mujer es, en rigor, su capacidad de desarrollar una sexualidad agresiva, es decir, fálica, que ella debe contener no porque no sienta la urgencia libidinal, sino porque sabe que la puesta en práctica de ese atributo masculino provocará el

rechazo antes que la aceptación. Quiere evitar, inútilmente, la emergencia del horror que produce su condición abyecta de ser que no respeta límites, posiciones, reglas, su monstruosidad.[11]

Kitsch, divas y cultura pop

En el estudio que realizó Julia Romero sobre esta novela hallamos una serie de claves muy importantes sobre el recurso de los filmes incorporados por Puig en ella.[111] Su trabajo está centrado en la fase pre-redaccional y, dado que se basa en documentos, anotaciones, borradores y demás registros previos elaborados por el propio autor a lo largo de su labor creativa, resulta sumamente revelador. Allí vemos ya, desde la etapa más temprana en el diseño de la historia, que algunas películas serían incorporadas en la novela. Todos estos filmes —excepto un fragmento del segundo y la totalidad del tercero— se los cuenta Molina a su compañero de celda, Valentín. Referiremos a continuación cómo quedaron en la versión definitiva y el orden en que aparecen: 1. “Pantera”

Alude al filme “Cat People” de Jacques Tourneur (1942); es la historia de Irena, la mujer pantera con la cual se identifica Molina y que abre toda la novela.

2. “Destino”

“Nazi (brochure publicidad)”; se trata de una amalgama de varios filmes de propaganda política del Nacional-Socialismo; es la historia de Leni (una parte de ésta, la de contenido más político, aparece contada en la nota a pie de página del capítulo cuatro, como evitándole estas secuencias a Valentín; aparece como citando un folleto de publicidad de los estudios Tobis-Berlín).

3. “Cottage”

Indica el filme “The Enchanted Cottage” de John Cromwell (1945). Se trata de una película que Molina se cuenta a sí mismo, durante su convalecencia tras comer la polenta envenenada, en el capítulo cinco (aparece referida como un monólogo). Es la historia de una pareja separada por la guerra.

4. “50”

Se refiere al filme de la carrera de autos, la del muchacho hijo de latifundistas latinoamericanos que se vuelve guerrillero (Molina se la cuenta a Valentín, cuando éste se encuentra convaleciente, en el capítulo seis, buscando una historia que le sea de mucho agrado, para

tranquilizarlo).

5. “Zombies”

Apunta la película “I Walked with a Zombie” de Jacques Tourneur (1943) y combina elementos de “White Zombi” de Kis Gernabis Halperin (1932).

Aparece en los capítulos nueve, diez y once. Es la historia de la chica que se casa con el joven adinerado y es llevada a una isla en la cual habita una zombie, que es la primera esposa del muchacho. Y de cómo, con gran dificultad, logra escapar la chica de ese espacio terrible.

6.“Caribeña” o “Historia caribeña bolerosa”

Se trata de un texto creado por Puig con los temas distintivos del melodrama, apelando a prototipos como la película mexicana “Hipócrita” de Miguel Morayta (1949) y a las letras de los boleros que va intercalando a lo largo del relato. Esta película aparece desarrollada en los capítulos doce, trece y catorce. Es la trágica historia de amor entre un periodista pobre y la cantante famosa que es amante de un magnate.

Como podemos observar, aunque de procedencia heterogénea —incluso de inspiración variopinta—, los seis filmes que Molina cuenta tienen algunos rasgos comunes. Todas sus intrigas son truculentas, exuberantes; asimismo, siendo historias de amor, incorporan elementos fantásticos, o suntuosos, o exóticos, o maravillosos: todas sus heroínas son de talante kitsch y de clara estirpe melodramática (Irena, Leni, la sirvienta fea, la mujer zombi, la cortesana redimida).[112] Sin duda, resulta significativo que los relatos desplegados por Molina no provengan de situaciones vividas, sino de películas vistas. Y esto porque la inserción de subproductos culturales implica una opción ideológica que viene a atravesar toda la novela. Diríamos: este Molina/Puig se propone realizar una demolición de los prejuicios expresados por el guerrillero Valentín hacia la cultura de masas; pero, al mismo tiempo, en este proceso de derribamiento va contagiando paulatinamente al lector. Instalados en este punto, conviene recordar la pertinaz determinación de Puig en el sentido de negarse a desempeñar las actuaciones ordenadas por los roles preestablecidos, por aquellos libretos sociales que enajenan al sujeto y le impiden reconocerse en sus más genuinos atributos e intereses; y esto, por supuesto, incluye la figura estereotipada del escritor, cuya falta de autenticidad confrontó el argentino una y otra vez. Recordemos de

nuevo aquella entrevista concedida a Fossey tres años antes de la publicación de “El beso de la mujer araña”. Decía Puig: Vivimos en medio de una cultura irrisoria (…) Quiero poner el acento en el sentimiento de humor, de falta de respeto a uno mismo como imagen de escritor serio, abrumado de historicismo y de supuestas obligaciones inútiles. Hay que perder la grandilocuencia del que trabaja con ideas y transformarse más en un pobre tipo que se mueve en una cultura irrisoria, ciego como todo el mundo, buscándose en un pequeño asomo de sinceridad consigo mismo.[113]

Desde luego, esta opción por la cultura popular que pasa por los medios de comunicación, por el cine, está en la base misma de una concepción estética particular, que es la del arte pop. Puig y su obra se instalan así en los debates más candentes de su momento, vinculados a la inestabilidad, contingencia y crisis de los valores del arte; es decir, se incorporan a toda una corriente de época que lucha contra la hegemonía del conservadurismo cultural. Y dicha controversia en torno al valor artístico viene a oponer muy especialmente las nociones de lo sublime y lo trivial; esto es, la dimensión estética que correspondería al campo literario, con la dimensión comercial que correspondería al campo del mercado. Con todo, habría que hacer alguna precisión: quizás la clave diferencial entre Puig y los otros narradores de ruptura en su época fue la extraordinaria sinceridad con la cual abordó y asumió sus temas, lo que equivale a plantear que no había en él propuestas programáticas, derivadas o causantes de algún manifiesto. Se aferró a aquello que lo apasionaba —el buen contar— y a los temas, ambientes y personajes que lo determinaban, que lo habitaban. Al cálculo de algunos contemporáneos suyos, Puig opuso su intuición; de allí que la mezcla de lo literario con lo vernáculo no sea en él un propósito sino un encuentro entre su pulsión narrativa y aquellos insumos que estaban en su persona debido a su contacto directo y desprevenido con lo popular. No deja de ser llamativo que incluso aquellas peculiaridades más distintivas del arte pop se hayan dado cita profusa y decisivamente en su novelística, como la dialéctica entre originalidad y reproductibilidad. Veamos lo que nos dice Ilse Logie a propósito del personaje de Molina: El hecho de contar películas surte un paradójico efecto de inmediatez y frescura.

Sin embargo, el reciclaje de un material existente da lugar a una copia que exhibe de manera excesiva su origen. Como resultado de esta operación, el original adquiere una nueva dimensión. Al derivar la propia palabra de un discurso ajeno, la práctica narrativa de Molina no desemboca en la pretensión de fidelidad al objeto sino que desencadena una curiosa lógica de producción.[114]

Política y autoritarismo

Al rastrear la génesis de esta obra, nos encontramos con aquellas once páginas manuscritas en las cuales Manuel Puig recogió las conversaciones que sostuvo en Buenos Aires con algunos de los presos políticos liberados por Héctor Cámpora durante su breve gobierno constitucional. Dichas liberaciones masivas se posibilitaron gracias a una amnistía de presos políticos y se llevaron a cabo en marzo de 1973. Nos explica Julia Romero que "una de las voces transcriptas es la de un militante del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo)"; sin embargo, seguidamente nos aclara que fueron muchas las transformaciones efectuadas sobre este material preliminar durante el tránsito hacia la escritura y publicación de la novela, pues "el clima político, junto a la situación del exilio del escritor, producen un impacto en la escritura que hará cambiar tanto las fechas a las que se refiere la historia como el perfil de los personajes, cambios que sin duda son una toma de posición ideológica".[115] Hemos de señalar que nos hallamos en los años previos a la cruenta dictadura militar que asoló a la Argentina entre 1976 y 1983. Y hemos de recordar que Manuel Puig tuvo que abandonar su país en 1973

y exiliarse tras las amenazas de muerte que recibió de parte del grupo parapolicial denominado Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), el cual regentaba el Ministro de Bienestar Social José López Rega; igualmente, rememoremos que ese mismo año fue publicada y posteriormente secuestrada por la censura oficial su tercera novela, "The Buenos Aires Affair". Estamos hablando de aquellos oscuros años en los que, tras la muerte de su marido en 1974, María Estela Martínez de Perón, Isabelita, asumió la jefatura del gobierno hasta que fue depuesta por el Golpe Militar de 1976. De nuevo se veía Puig enfrentado al fantasma del autoritarismo que tanto le atormentó en su vida personal; aunque, esta vez, el asedio se incrementaría: al trasladarse a la dimensión política, lo hace a escala criminal.

En el revelador estudio que realizaron Graciela Goldchluk y Julia Romero desde la perspectiva de la crítica genética, titulado "El contorno del fantasma. La huella de la historia en 'El beso de la mujer araña', de Manuel Puig", podemos conocer puntualmente las transformaciones que el autor efectuó sobre su obra, durante el proceso de escritura y edición, debido a las condiciones históricas de su país.[11] Uno de los elementos analizados por ellas se refiere a las fichas policiales de los presos Luis Alberto Molina y Valentín Arregui Paz, fichas que aparecen incorporadas en la novela al comienzo del capítulo ocho. En una versión inicial, los hechos novelísticos sucedían en 1972; de manera que Valentín habría de ser un preso político

detenido por la dictadura militar del general Alejandro Agustín Lanusse, como aquellos liberados a quienes Puig tuvo ocasión de entrevistar en 1973. No obstante, en la versión definitiva introdujo cambios significativos, así que los hechos narrados suceden hacia 1974 y 1975.

Entonces tenemos que la condena a Molina —por corrupción de menores— no es dictada en 1971 sino en 1974; y su transferencia a la celda con Valentín ya no se fecha en 1972 sino en 1975. Por otra parte, el arresto de Valentín pasa de 1971

a 1974. Y se trata de un preso a la espera de juicio, lo que aumenta la percepción de la arbitrariedad que lo signa; sobre todo si tenemos en cuenta otra de las correcciones que Puig incorporó: su detención no se produjo durante la toma que un grupo extremista hace de la población de Prefectura de Marina de Punta Juárez, sino después de dicha toma (lo cual le otorgaría la presunción de inocencia ante la no-flagrancia). En una nota de Puig enviada a su editor, refiriéndose a las fichas policiales de los dos presos, dice el autor: "Por favor cambiar 1971 y 1972 respectivamente por 1974 y 1975". Estas correcciones son sumamente significativas si tenemos en cuenta la realidad argentina de aquellos años; y nos indican, como bien lo explican Goldchluk y Romero, un cambio en la posición política de Puig. Nos dicen estas dos críticas: El cambio de fechas resulta de una significación evidente para un lector argentino: Valentín ya no es un detenido de la dictadura militar de Lanusse que será liberado por el gobierno peronista de Cámpora, sino una víctima del terror que comienza a imperar durante la última etapa del gobierno peronista, acentuada cuando se hace cargo la vicepresidente María Estela Martínez de Perón a la muerte de Juan Domingo Perón, ocurrida el 1 de julio de 1974. Que Puig decida denunciar este estado de cosas es coherente con la desilusión que sufrió, ya que creyó en la apertura democrática que significaba la ilusión de un peronismo de izquierda (…)[117]

Bien sabemos que toda la obra de Puig se deja leer como una permanente arremetida contra los diferentes modos del autoritarismo, contra las imposiciones que les impiden a los individuos la búsqueda de su plenitud y el ejercicio de su autenticidad; de hecho, aún en la toma de posición ideológica de la que hemos venido hablando, el novelista no renuncia a su consciencia crítica frente a quienes comparten su denuncia política. Una prueba de ello es la manera como confronta las actitudes machistas de la izquierda que tanto se precia de luchar contra la tiranía del capital y que, sin embargo, reproduce actitudes despóticas en el plano de la vida íntima. Buena parte de las discusiones que tienen lugar en aquella Celda 7 del

Pabellón D, entre Molina y Valentín, corren bajo el signo de esta particular reivindicación. Estamos frente a una novelística que parece decirnos: se escribe "para modificar el horizonte de expectativas del lector, para cuestionar determinados sobreentendidos que funcionaban en el inconsciente político machista de la izquierda, para desmontar mecanismos de pensamiento autoritario en el corazón mismo de la lucha contra la opresión autoritaria"; de allí que suscribamos la lectura de Goldchluk y Romero cuando nos recuerdan el transfondo de esta extraordinaria novela: "Puig elige contar la historia del encuentro imposible entre dos marginados de distinto signo".[11][8]

Los avatares de la identidad

Como ya hemos anotado, los estudios realizados por la crítica genética han logrado establecer que Puig introdujo reiteradamente modificaciones en "El beso de la mujer araña". Incluso en las galeras, cuando ya se preparaba la edición, muchas de las correcciones al manuscrito fueron efectuadas de su puño y letra. Y

hay tres momentos que se han considerados tardíos en la redacción de la novela; a saber: la incorporación del relato de la mujer pantera, en los dos primeros capítulos; las notas a pie de página de la apócrifa doctora Anneli Taube, en las que se conceptualiza sobre la homosexualidad (aunque en algunas de estas notas se hace referencia igualmente a autores reales, como Freud, Marcuse o Fenichel); y, por último, el delirio de Valentín con el cual se cierra la obra.[11]

Sabemos también que su búsqueda a tientas y su manía de corrección están en la base misma de su método creativo; precisamente, al comentar el hallazgo del diálogo como recurso predominante para la estructuración de esta obra, comentó: "Al comenzar a escribir esta novela creí que sólo parte de ella iba a ser dialogada, que después, como en mis libros anteriores, iban a venir otros procedimientos. Pero, avanzando, pareció que el diálogo me servía para continuar contando lo que seguía. Fue, como siempre me sucede, un método elegido por necesidad".[12]

Cabría que nos preguntásemos por qué razón el diálogo resulta un mecanismo tan apropiado para esta novela. Seguramente, esto tiene que ver con el tema que habita en su transfondo y con la manera en que Puig lo concibe: la identidad y sus avatares. Podríamos afirmar que el conflicto entre identidad y multiplicidad es central aquí; entonces, la posibilidad de cotejar las visiones de mundo un tanto monomaníacas de Molina y Valentín se abre a través del diálogo. Este recurso resulta bastante oportuno para ventilar sus imaginarios

contrapuestos; es decir, para confrontar el idealismo romántico de la loca rematada y el fanatismo ideológico del guerrillero mesiánico. Para Puig siempre fue esencial ejercer narrativa y vitalmente contra aquello que podríamos denominar identidades rotundas: la suya fue, precisamente, una búsqueda orientada a reivindicar la movilidad y el desplazamiento continuos como caminos posibles para configurar y reconfigurar la propia identidad. Y es asaz elocuente el modo como esta cosmovisión toma cuerpo estético en su cuarta novela, su obra maestra, pues aquí aventura el novelista una especie de zoom in sobre sus personajes con el objetivo de desbordar los sobreentendidos, buscando hacerlos trizas, como bien lo anota Graciela Goldchluk: "Los estereotipos del guerrillero y la loca pierden su solidez de cuña metálica para adquirir una cualidad líquida —o desvanecerse en el aire— en el meticuloso trabajo de textualización (…)".[121]

El final de la novela viene a presentarnos una plena realización de los desplazamientos identitarios o, como afirma Goldchluk, de contaminación mutua. Molina termina inmolándose por amor, sacrificado a la causa política por su contacto con Valentín. Por otra parte, la novela desenlaza en la agonía del guerrillero en la celda, quien, tras un brutal interrogatorio, sueña que se muere en una isla, en los brazos de su amada. Nos dice Julia Romero: Si hay algo que nos plantea la novela, desde las primeras anotaciones, es la pregunta sobre identidades genéricas, una pregunta que no se contesta sin caer en esencialismos y que Puig resuelve en esta novela en la disolución y en la multiplicidad, en un movimiento en que lo perverso se potencia hacia la completud indefinida (…) Toda la novela se inscribe en el cuestionamiento de los roles sexuales y de las identidades. El cuerpo escrito por las codificaciones identificatorias de la sociedad, Puig lo subvierte y escribe con el cuerpo de los personajes, de la representación misma, la extrañeza, la desestabilización, la multiplicidad de lo vital, no la diferencia.[122]

El siguiente capítulo lo dedicaremos a la obra de otro de los narradores más emblemáticos del Postboom latinoamericano, en la corriente novelística que constituye el mainstream de esta tendencia escritural. Estamos hablando del chileno Antonio Skármeta. Revisaremos su evolución literaria hasta llegar a su obra más importante y reconocida: "El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)".

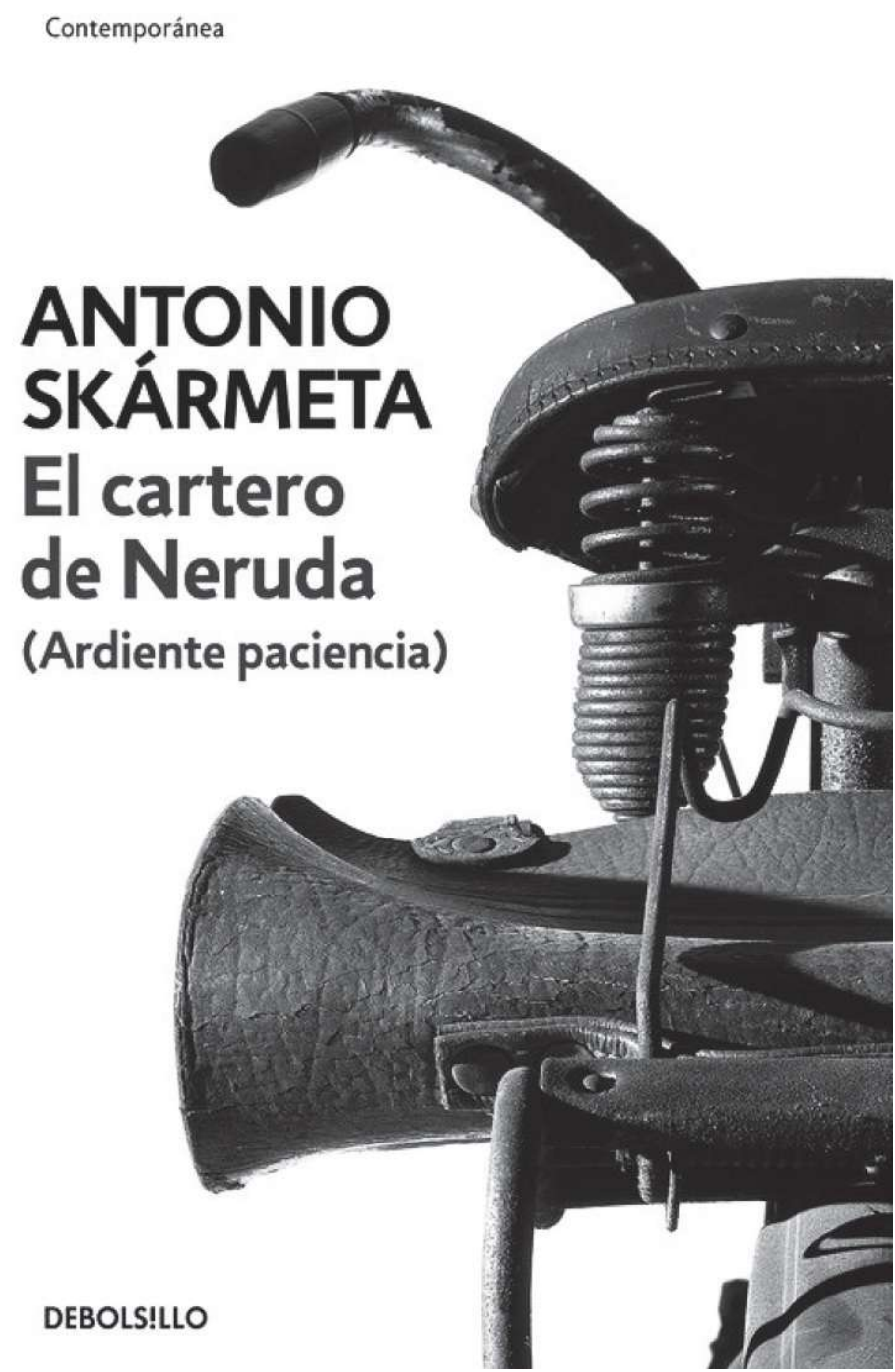
En este recorrido, nos detendremos especialmente a analizar sus constantes temáticas y sus modales expresivos, así como ese modo particular de concebir la narración, el cual propondremos denominar escritura anfibia.

Fotograma de “El beso de la mujer araña”, Idafilms. Dir. Héctor Babenco, 1985.

Antonio Skármetta (Fotografía: Rodrigo Fernández, 2015)

III

Antonio Skármeta: La ruta hacia “El cartero”



LOS INICIOS Y EL CONTEXTO DEL POST-BOOM

La prolífica trayectoria literaria del escritor chileno Antonio Skármeta (Antofagasta, 1940) se inicia con dos volúmenes de cuentos: “El entusiasmo”

(1967) y “Desnudo en el tejado” (1969). Con este último obtuvo el Premio Casa de las Américas, en Cuba, circunstancia ésta que significó su proyección internacional y el primer gran impulso a su carrera. En estos relatos inaugurales, Skármeta empezaría a definir algunos elementos fundamentales de su cosmovisión y de su estética, muchos de los cuales —si bien con ajustes ulteriores— van a conservarse en sus obras futuras, de tal suerte que serán muy significativos en la poética que rige la obra que nos ocupará más en detalle: “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)” (1985). Vale la pena destacar que estos elementos van a estar igualmente vinculados a ese fenómeno novelístico que ha sido ampliamente reseñado por la crítica latinoamericana bajo el concepto de Postboom.[123] Detengámonos a especificar los rasgos a que hacemos mención y que han tenido continuidad en la narrativa del autor chileno.

El culto a la juventud

A raíz de las reediciones que realizó Random House de estos dos volúmenes iniciales, en el 2004, Camilo Marks escribió una reseña en la que planteaba: “Y

aunque aún produzca placer la lectura de estos notables trabajos juveniles, a más de 30 años desde que vieron la luz, se advierten en ellos rasgos que después predominarían en el Skármeta maduro: un narcisismo galopante, un culto hacia la juventud, casi una fijación obsesiva por lo adolescente, un experimentalismo a ratos gratuito”; seguidamente, valorando el carácter pionero de estas obras, agrega: “Cuando se tienen 26 o 28 años, eso carece de importancia y ésta es una de las razones, aparte de las artísticas, gracias a las cuales ‘El entusiasmo’ y ‘Desnudo en el tejado’ se han convertido en clásicos y siguen perviviendo como recurrentes ejemplos de lo mejor que la prosa nacional generó durante la segunda mitad del siglo pasado”.[124]

En efecto, esta apelación a personajes juveniles indicada por Marks será una constante en las narraciones de Skármeta. Y va a estar enmarcada, desde sus comienzos, por todo el fenómeno cultural significado en Mayo del 68, con aquellos ímpetus libertarios que preconizaban el amor libre —tras el descubrimiento de la pastilla anticonceptiva—, la marihuana, los estilos de vida más citadinos e itinerantes, la rebeldía frente a las tradiciones familiares y todo aquello que representase un espíritu conservador u oficial. Esta coyuntura de época determinará el entusiasmo vitalista que anuncia el propio título del primer libro escrito por el chileno; asimismo, hará del ímpetu libertario una impronta generalizada del momento, que se propagará en todas las grandes ciudades del mundo y, desde luego, en

las caóticas urbes latinoamericanas. Dicha actitud contestataria tendrá efectos no sólo en los entramados anecdóticos que tejerán los relatos de aquellos escritores —nos referimos, en América Latina, a una gran pluralidad de nombres como los de Manuel Puig, Óscar Collazos, Osvaldo Soriano, Ángeles Mastretta, Bryce Echenique, Andrés Caicedo, Severo Sarduy, Sergio Ramírez, entre muchos otros—, sino también en sus lenguajes, tan proclives a las jergas citadinas y juveniles, a la incorporación del coloquialismo.

El propio Skármeta regresará sobre esta insumisión característica de la literatura escrita en su momento por él y sus contemporáneos —en aquel texto que es prácticamente un manifiesto de época— en los siguientes términos: La narrativa más joven, pese a toda la estridencia de su complejo aparato verbal, es vocacionalmente antipretenciosa, programáticamente anticultural, sensible a lo banal, y más que reordenadora del mundo en un sistema estético congruente de amplia perspectiva, es simplemente presentadora de él. Sus héroes no se reclutan en la excepcionalidad que busca desde allí mirar lo común, sino en los carnales transeúntes de las urbes latinoamericanas.[125]

Con todo, si bien la tendencia de emancipación se vuelve por excelencia el signo de la época, inicialmente no hay tampoco un enemigo demasiado visible o evidente frente al cual arremeter. La rebeldía juvenil que rige a los personajes inaugurales de Skármeta y sus compañeros de generación, al menos en un primer momento, se debe más a una afirmación radical de la individualidad que a una lucha que pudiere pensarse programática. No hay, pues, heroísmo alguno, sino más bien un festejo incondicional de la vida y una urgente necesidad de integrarse al mundo y conocerlo, de apropiarse de él. Tal como lo señalaba la crítica Soledad Bianchi: “Si algo llamó la atención en ‘El entusiasmo’ fue la vitalidad de sus personajes. Vida, energía, impulso, entusiasmo, que los llevaban a asombrarse frente al mundo, a interrogarse y a intentar apropiarse de él en conductas cotidianas que los hacían reconocerse y sentirse partícipes e integrantes de la naturaleza y de los otros seres”; y, a continuación, complementa: “Estos seres que viven tan intensamente sus cuerpos, sus quehaceres, sus preocupaciones e intereses, se superan sólo porque se enfrentan, oponiéndose, a una sociedad que quieren diferente, aunque no sepan cuál sea la salida apropiada ni se comprometan en experiencias colectivas que podrían variarla”.[12] Dicho deseo de integración al mundo circundante pasa de modo sensible por el tema erótico; esto es, por el despertar amoroso y la iniciación sexual. De allí que el sensualismo de estas narraciones nos involucre de manera permanente en anecdotarios de conquista y seducción, los cuales suelen contarse apelando a un lenguaje que mezcla la poetización y la

rudeza de la explicitación.

El artista cachorro y el bildungsroman

Entre el amplio espectro de personajes juveniles posibles, hay uno que regresará recurrentemente en los relatos y novelas del chileno: el aprendiz de escritor. Éste lo encontraremos desde algunos cuentos iniciales, tales como "La Cenicienta en San Francisco", "Basketball", "Giro incesante", "Una vuelta en el aire" y "El joven con un cuento"; pasando por Arturo, el protagonista de la novela "Soñé que la nieve ardía" (1975) y por Lucho, el de "No pasó nada" (1980); hasta Mario Jiménez, en "El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)" (1985), la novela en la que nos detendremos más detalladamente. Esto nos instala en una tipología narrativa muy bien caracterizada históricamente, la cual ha dado en llamarse novela de aprendizaje o bildungsroman y que se refiere a ese tipo de novela que empezó a escribirse entre los siglos XVIII y XIX, en Europa, cuyos protagonistas juveniles —por lo regular adolescentes— pasan por itinerarios iniciáticos que los llevarán o bien a su consolidación como sujetos aceptados en el espectro social o bien al fracaso, que se manifiesta en forma de muerte o exclusión. La línea de continuidad que podemos observar en este sentido, de una obra a otra, nos muestra cómo la pasión de Skármeta por el tema juvenil desborda el fenómeno de época, al cual hacíamos referencia anteriormente; o sea que va mucho más allá de una moda literaria y entra a constituir uno de los factores más caros de su poética narrativa, lo que equivale a decir de su cosmovisión. Al comentar lo sucedido a Arturo —el joven futbolista provinciano que llega a Santiago con deseos de triunfar, en "Soñé que la nieve ardía"—, el crítico Juan Armando Epple, en un excelente trabajo, nos dice: "Aquí se manifiesta una vez más el motivo preferido de Skármeta: la búsqueda de la afirmación personal a través del encuentro dialogante con el otro, búsqueda que no reconoce patrones (en el sentido literario e ideológico) sino que los va creando en el contacto inmediato, sensorial, con la colectividad a que se integra".[127] Tal como puede advertirse, la afirmación de Epple puede aplicarse con admirable precisión a los otros aprendices de escritor que mencionábamos atrás, incluido nuestro Mario Jiménez.

Cotidianidad y cultura de masas

Dado que las obras iniciales de aquellos autores empiezan a publicarse en pleno apogeo del llamado Boom latinoamericano —finales de los años 60 y principios de los 70 del siglo pasado—, muchos de estos jóvenes escritores harán hincapié en la necesidad de diferenciarse; y esto especialmente porque, en efecto, sus sensibilidades y opciones

estéticas transitaban por otros rumbos muy diferentes.

Tampoco es que la suya haya sido una respuesta de desafío o de negación. Más acertado sería hablar en términos de un distanciamiento que era vivido por ellos como una necesidad imperiosa; entre otras razones, para no ser eclipsados por las luminarias que la literatura latinoamericana acababa de producir y que habían generado un fenómeno sin precedentes en estas geografías —con excepción de la generación modernista, hacia finales del siglo XIX—. Skármeta se ha referido a esta circunstancia: Frente a la actitud macrocósmica, abarcadora, perspectiva de la generación del Boom, creo que hemos bajado en tono y nuestra perspectiva es fragmentaria, sensualmente apegada a la realidad y buscamos acotar, fragmentar, sin ir más allá en la interpretación de la realidad. Y por último, diría que es el auge de la cultura pop, el infrarrealismo, la aceptación de que las cosas banales tienen un rango estético, el sentimiento de la hermosura de vivir entramados en lo cotidiano. Y todo esto, no en un contexto frívolo o superfluo, sino metido en el centro de la historia[128].

En la tesis doctoral que Lee Seong Hun dedica a la obra narrativa de Antonio Skármeta, en la que se ocupa particularmente de su evolución en el marco del Postboom, se detalla el contexto histórico y social que determinó muchas de las opciones estéticas e ideológicas de aquella tendencia novelística a la cual pertenece el chileno. Son diversos los factores señalados allí, e incluyen los avances en el transporte y las telecomunicaciones, la mayor movilidad social, el advenimiento de la urbe como escenario privilegiado de la representación colectiva, el auge de la música rock y, por supuesto, la consolidación que el desarrollo de los medios de comunicación propició a la cultura de masas.[12]

Sobre este último aspecto, vale la pena recordar que el cine y la televisión

terminaron generando una democratización de bienes culturales y simbólicos sin precedentes en la historia —el advenimiento de la Internet y las nuevas tecnologías de nuestros días viene a ser la culminación de este proceso—. La extraordinaria capacidad de penetración social y difusión de estos medios comportó, igualmente, la popularización de nuevos referentes en el imaginario colectivo y la renovación de los lenguajes con los cuales se expresan las nuevas sensibilidades estéticas. En el texto de Skármeta que citábamos atrás como una especie de manifiesto suyo, leemos esta explicitación de su opción poética: De la literatura norteamericana, del ritmo y los textos del rock y sus derivados, de las penetrantes imágenes del cine, y del

tratamiento intensivo con la cotidianeidad, se empezaba a alimentar nuestra prosa. En estas experiencias encontrábamos palabras que estaban en su lugar como los trenes en los rieles, las naranjas en los árboles, los autos en las calles. No había en ellas esfuerzos por subir a niveles dignos, ornamentales ni alquímicos. La coloquialidad era asumida sin escrúpulos. Y esta actitud hacia el lenguaje traía aparejado algo más importante: la aceptación de la cotidianeidad como punto de arranque para la fantasía.[13]

En la perspectiva autoral, estos fenómenos irán decantando la opción por un tipo de escritura que busca comunicarse con el lector de forma directa, apelando a la construcción de una cierta complicidad; igualmente, los mismos dispositivos de redacción adoptados evitarán aquellos enrevesamientos de la prosa que puedan entorpecer dicha confabulación. Tal vez podríamos denominar esta elección como una cierta estética de la comunicación. En una entrevista que le concedió a uno de los más famosos escritores del Postboom —el argentino Mempo Giardinelli—, Antonio Skármeta le manifiesta en tono desenfadado esta disposición: “Bueno, Mempo, tú sabes que a mí lo que más me interesa en la literatura es la comunicación”; y más adelante afirma que su invocación al lector posee más o menos estos términos: “¡El mundo es una aventura maravillosa; soy joven y tú también; tenemos que hacer un mundo juntos. Quiero vivir, quiero amar, y la clave es tener abierta la cabeza, abierto el corazón y tenemos que comunicarnos, huevón!”.[131]

“TIRO LIBRE” Y LA IRRUPCIÓN DE LA GRAN HISTORIA Hay un punto de inflexión en la literatura de Antonio Skármeta, un momento a partir del cual la gran historia se inserta abruptamente en su vida y en la de todos sus contemporáneos; esto, por supuesto, con incidencias directas en su cosmovisión y, con ellas, en su literatura. Después del triunfo de la Unidad Popular —una organización formada por el asocio de varios partidos de izquierda—, que llevó a Salvador Allende a la presidencia de la República el 4

de noviembre de 1970, la dinámica chilena inició un proceso de agitación política sin precedentes en América Latina, como quiera que se trató del primer gobierno marxista elegido democráticamente en el mundo. La fuerza de contagio optimista que se generó —referida a las posibilidades de transformación social que se abrían— sólo es comparable con la brutalidad contundente de la reacción, como lo muestran los episodios ulteriores que todos recordamos. El 11 de septiembre de 1973 la ultraderecha de Chile da un Golpe de Estado al gobierno electo, depone al presidente Salvador Allende y éste resulta muerto. Un régimen militar encabezado por el general Augusto

Pinochet toma el poder y da inicio a una cruenta y larga dictadura que se extenderá en el país austral durante los siguientes 17 años. Una parte de la intelectualidad de izquierda caería abatida en la feroz represión que se desata y la otra no tendría más opción que la del exilio.

El propio Skármeta se integrará a la diáspora producida por el Golpe de Estado.

Primero pasará un año en Argentina y posteriormente se instalará en Berlín Occidental durante catorce años, entre 1975 y 1989. De las cuatro novelas que escribió allí —"Soñé que la nieve ardía" (1975), "No pasó nada" (1980), "La insurrección" (1982) y "El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)" (1985)— será en la segunda donde abordará de modo específico el tema del exilio. En ésta aparecen los dramas propios del destierro, con sus dinámicas de acomodo y desadaptación a las nuevas realidades. En este orden de ideas, José Cardona-López apunta dos manifestaciones que considera características de los escritores latinoamericanos que en aquel momento vivieron esta situación: Estos escritores en el exilio enfrentaban en su creación las resultantes de dos desafíos que en aquel momento coincidían: el romper con la forma de escribir y aun de leer que había establecido el Boom de la literatura latinoamericana que los antecedió, y enfrentar las dictaduras de sus países con la denuncia mediante sus posturas civiles y aun literarias.[132]

Pero será precisamente a partir de la tercera colección de cuentos publicada por Antonio Skármeta, "Tiro Libre" (1973), cuando aparezca el registro narrativo de esta transformación a la que hemos hecho referencia. La realidad política se presenta aquí —específicamente en los cuentos del tercer apartado, titulado "En el área chica"— como un elemento constitutivo del universo que habitan sus personajes, cuya actitud contestataria incorporará en lo sucesivo rasgos de una consciencia social mucho más precisa que la rebeldía generalizada característica de los protagonistas iniciales. Sin embargo, no estamos hablando de un proselitismo concreto, ni mucho menos de una actitud esquemática o panfletaria.

El colombiano Óscar Collazos lo plantea en estos términos: Las posibilidades de otra perspectiva se han abierto, una nueva visión del mundo ha hecho posible esta inequívoca politización de sus nuevos relatos. Politicidad (entendámonos), no discursividad (…) Se trataría, en este caso, de una cuidadosa selección de aquellos gestos sociales más afincados en la movilidad colectiva de un país, gestos que en la dinámica de un proceso como el chileno, permiten una más clara

delimitación de valores y expresiones sociales.[133]

Con todo, resulta importante aclarar que los cambios que venimos señalando no significan en modo alguno el abandono radical de las coordenadas estéticas anteriores, particularmente de aquellas que vienen de lo contestatario. Podríamos hablar de una sofisticación en la manera de mirar el mundo que habitan sus personajes; al mismo tiempo, de una cierta evolución en la rebeldía que éstos profesaban inicialmente. Diríamos, en este segundo caso, que hay un tránsito que va desde aquel individualismo más bien gratuito hacia dinámicas de carácter más colectivo. Pero tampoco hay ingenuidad en la cosmovisión del autor: la realidad misma ha vacunado al chileno contra las miradas simplistas. Skármeta también se permite rastrear con agudeza las diferentes contradicciones que se presentan en el propio corazón de los procesos progresistas o revolucionarios. En el excelente estudio que Ariel Dorfman dedica a la narrativa de Skármeta publicada hasta 1984 se indican varios aspectos que permiten seguir las líneas de continuidad y transformación en la obra de su compatriota. Así, cuando se ocupa de lo sucedido a esos personajes laterales respecto de la gran historia, en el caso concreto de "La insurrección" (1982) —cuyo escenario es la Nicaragua de la Revolución Sandinista—, afirma: Skármeta puede fijarse en este tipo de personajes porque no es un descubrimiento suyo reciente. No es que él se haya propuesto narrar las peripecias de las vidas mínimas alteradas por la máxima historia. Mucho antes de que el Frente Nacional de Liberación Sandinista pasmara al mundo con la rebelión generalizada contra la tiranía más vieja de América, y aún antes de que Salvador Allende ganara la presidencia en chile, Antonio Skármeta estaba narrando el delirante transcurrir de seres que, sin la menor pretensión o aspiración política, prefiguraban una potencial liberación en el modo en que iban organizando sus vidas.[134]

Podríamos procurar un esbozo de mayor cobertura —en relación con esto que hemos denominado la irrupción de la gran historia en la obra de Skármeta y sus contemporáneos— indicando dos fenómenos políticos que fueron determinantes en América Latina durante la década de los años 60 y comienzo de los 70. Por una parte, el poderoso influjo que se originó tras el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 y que hizo sentir entre los más jóvenes un optimismo militante ligado a las posibilidades de expandir las grandes transformaciones sociales hacia el resto del continente. Por otra, las reacciones implacables de las fuerzas más conservadoras que dieron lugar a la aparición de dictaduras militares de signo sangriento, especialmente en los países del cono sur. Estos fenómenos determinarían de modo crucial no sólo la creación literaria del

momento, sino también la recepción de las obras y, en general, la circulación de todo producto cultural. La crítica literaria también se impregnó fuertemente de categorías analíticas derivadas de toda esta confrontación ideológica. En el caso de Skármeta, muchos de los estudios que se produjeron durante aquellos años —o que se ocuparon de sus narraciones escritas en ese momento— muestran la tendencia a que nos referimos. Mencionemos dos que tuvieron gran importancia y circulación: el estudio de Grínor Rojo sobre la novela titulada "Soñé que la nieve ardía" (1975)[135] y la tesis doctoral escrita por Constanza Lira, de tono mucho menos tajante, en la cual se ocupa de toda la obra de Skármeta escrita hasta 1982.[13] Sin embargo, como ya hemos dicho, no sucumbe el chileno a algunas corrientes del momento que suponían sólo dos actitudes posibles en el escritor: la de ser consecuente o la de ser reaccionario. Por el contario, prefiere instalarse en medio de las contradicciones propias de su momento, como bien lo plantea Lira: "La práctica del proceso revolucionario abierto en Chile a fines del setenta, conmina a los intelectuales a reformularse los problemas culturales de la relación vanguardia política y estética, tradicionalmente separados".[137]

El propio Skármeta —en el texto suyo que hemos venido citando— se refiere a las paradojas y a la desazón terrible de la coyuntura generada en su país tras el Golpe de Estado. Y nos muestra no sólo el gran drama que esto significó para los chilenos, sino la plena consciencia que él y su generación tienen sobre las implicaciones que esto le supone a un escritor: Quiero dar cuenta de cómo el quiebre institucional en Chile afecta nuestro oficio de narradores en un sentido tan radical, que nos lleva a reformularnos como hombres y artistas (…) En Chile la ofensiva triunfal de la reacción altera esencialmente esa segunda naturaleza que es la cultura de un país, vale decir, su identidad. Asaltado el poder legítimo por el arbitrio de la violencia, se introduce en la sociedad la muerte y la represión como horizonte cotidiano. Vivir y sobrevivir se hermanan como conceptos. Se impone un generalizado sentimiento de fragilidad y se relativiza fuertemente la confianza en el ser humano.[138]

HUMOR Y POESÍA

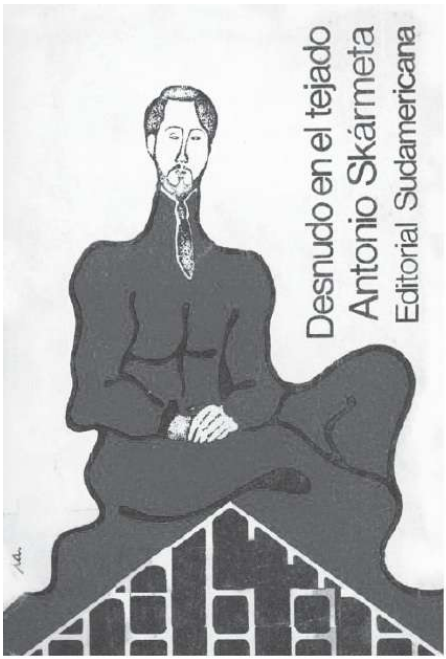
Otros elementos caros a la poética narrativa de Antonio Skármeta son el humor y la poesía; por supuesto, éstos se encuentran presentes de forma determinante en la novela de la cual habremos de ocuparnos: "El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)". La poesía, el lenguaje poético, constituye una preocupación central en la literatura del chileno. Tal vez podría decirse que la suya es una narrativa contada siempre bajo el influjo de las metáforas; así, por más cotidianos y

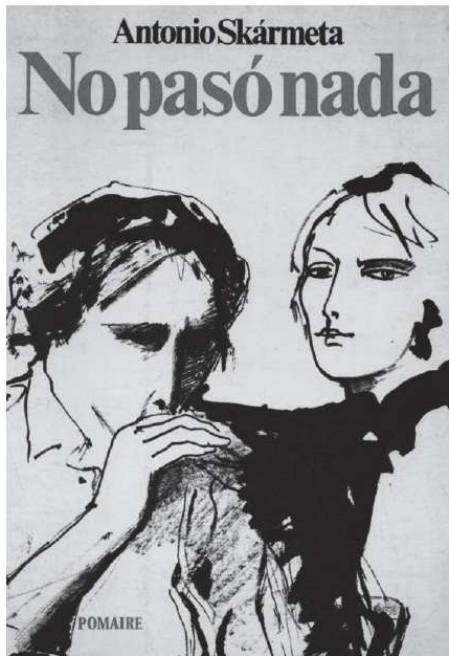
comunes que sean sus personajes, sus situaciones, vistos al amparo de dicha lupa se enaltecen, se iluminan. Seguramente es éste uno de los hallazgos más valiosos en su narrativa: la fusión plena de lo cotidiano y lo poético. Y vale la pena resaltarlo, pues fácilmente una búsqueda literaria de esta índole puede malograrse en dos direcciones: por el lado poético, hacia la grandilocuencia o hacia la superabundancia retórica; por el lado de lo cotidiano, hacia lo intrascendente o hacia lo ramplón. No hay tal en la obra de Skármeta: aquí se logra mantener un difícil equilibrio cuyo resultado es una literatura hecha de matices inesperados y gratificantes para el lector, como si los dos vectores se protegieran uno al otro de cualquier posible desliz.

Entre el 20 y el 25 de abril del año 2009, la Casa de América de Madrid le dedicó a Antonio Skármeta el ciclo que anualmente allí se programa bajo el emblema "Semana de Autor". Entre las ponencias que entonces se leyeron —y que luego han sido publicadas en diversas revistas—, hubo una escrita por Juan Villoro en la que el escritor mexicano destaca, precisamente, esta cualidad que venimos comentando en la obra del chileno. Lo hace en los siguientes términos, a propósito del cuento titulado "El ciclista de San Cristóbal": El mundo de Skármeta era el mío, el mundo de las calles, las bicicletas, el rock, las pizzas, los locutores de radio, las adorables chicas imposibles, pero tenía algo más: llegaba poetizado con un sentido lúdico. En ese territorio, las metáforas eran la forma natural de la expresión. El escritor chileno inventaba imágenes con la espontánea gracia con que un centro delantero inventa goles. En sus cuentos, el cielo valía la pena porque se llenaba de pájaros y la noche porque permitía delirar bajo la galaxia.[13]

Esta particularidad en la obra de Antonio Skármeta tiene unos ascendientes muy puntuales, provenientes del entorno artístico y cultural chileno. En los años de formación del escritor, aparecen figuras tutelares que tienen una presencia determinante en la literatura del país austral y en la de todo el ámbito hispanoamericano. Y aunque el camino de nuestro autor habría de ser el de la narrativa, el fuerte influjo poético de aquéllas resulta prácticamente inevitable y viene a enriquecer de modo afortunado la factura de su prosa. Nos dice el propio escritor: "Otro factor vino a influir en nuestra actitud hacia la literatura: la intuición de que eran los recursos de la lírica, antes que los de la narrativa, los que mejor convenían a nuestra intencionalidad expresiva".[14] Las presencias protagónicas a que hacemos referencia son, desde luego, Pablo Neruda, por una parte, y Nicanor Parra, por la otra. La obra del primero señala un camino en dirección de lo concreto y lo popular; la del segundo, una búsqueda de carácter irónico, ajena a toda afectación o prosopopeya. Skármeta

complementa la afirmación anterior reconociendo su deuda literaria: “Con estos hombres y ese estilo, podíamos entablar el más estimulante diálogo. De allí, más que de cualquier otra parte, habíamos llegado a la coloquialidad-poética en los años en que comenzamos a leer los nuevos narradores latinoamericanos”.[141]





Pasemos ahora a considerar el segundo de los elementos que hemos planteado en este apartado: el humor. Pese a la importancia que tienen en su obra algunos dispositivos culturales provenientes de la cultura de masas, como el melodrama mismo; o los imperativos de época procedentes del compromiso político, el chileno logra salvar su narrativa de rutas estéticas empobrecedoras —como el relato lacrimoso en el primer caso; o el panfleto, en el segundo— gracias a un recurso que se impone recurrentemente y que podríamos denominar la catarsis cómica. La manera en que lo formula el escritor colombiano Óscar Collazos resulta muy afortunada: "Cuando el drama, en estos relatos, amenaza con la retórica compasiva de la miseria, Skármeta sube la guardia: el humor corta el paso al sollozo".[142] Agregaríamos que ocurre lo propio con el fanatismo político, así que nos gustaría complementar la afirmación de Collazos: "el humor corta el paso al sollozo y la carcajada salta para atajar la consigna".

Como hemos venido presentando, la visión de mundo expresada por el chileno está todo el tiempo alerta frente a las simplificaciones que provienen de las miradas obtusas. También podríamos afirmar que procura vacunar su obra de aquellas solemnidades que se originan en la certeza dogmática. La búsqueda de una comunicación directa con el lector lleva a Skármeta por caminos de escritura que saben evitar cualquier código de exclusión. Y para ello, precisamente, apela a la risa. Nos dice Niall Binns que advierte "ligado a este espíritu lúdico y desacralizador, el humor que recogen sus novelas, la desafiante insistencia en no tomar las cosas o, sobre todo, en no tomarse uno mismo demasiado en serio"; y a continuación añade que se percibe en esta narrativa "la conciencia, quizá — como ha dicho uno de los poetas más queridos por Skármeta, Nicanor Parra—, de que 'la verdadera seriedad es cómica'".[143]

Son muchos los procedimientos a través de los cuales se introduce la risa en esta obra. Y estos incluyen el gag, entendido como el humor de situación; o el juego de palabras, que implica la redefinición de términos; o la anotación burlesca, realizada desde la voz del narrador; o la incorporación del refranero popular, que suele aparecer en los parlamentos de los personajes; entre otros. Pero lo que quisiéramos destacar ahora es el carácter amable de este humor. No estamos frente al sarcasmo, ni ante la agresividad velada que siempre está en la base del llamado humor negro. Todo lo contrario, el recurso por excelencia del espíritu cómico desplegado por Skármeta es la auto-ironía. Vale la pena anotar cómo esta disposición consigue granjearse, muy eficazmente, la complicidad del lector.

Ilustremos lo dicho a través del análisis de un elemento que aparece con frecuencia en las novelas del chileno: los prólogos. La información que encontramos en éstos no suele ofrecer fiabilidad desde el punto de vista histórico; en otras palabras, los datos con los cuales se han elaborado no pueden corroborarse en la realidad. De modo que aquello que se dice en dichos prólogos hace parte de la ficción que los sucede. El propio Skármeta se lo ha manifestado a Reyna Guadalupe Hernández —en una entrevista que ella retoma en su tesis universitaria—: No, el sentido de mis prólogos no es evidenciarme yo como autor, sino introducir un elemento de ficción que sea una pre-ficción; es decir, ninguno de mis prólogos puede ser medido con el criterio de verdad o realidad, o con criterio autobiográfico (…) lo que precede a la novela es un prólogo y un prólogo es un trozo de literatura tan ficticia como la novela misma.[144]

A pesar de esta evidencia y de la afirmación hecha por el autor, cabe que nos preguntemos: ¿a qué propósito general obedece este recurso? Quizás podríamos analizar concretamente lo que ocurre en la novela que habrá de ocuparnos y construir alguna respuesta. Veamos lo que nos dice el narrador de "El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)" en el prólogo: "(…) a pesar de que varios escritores chilenos siguieron libando en la copa del éxito (entre otras cosas por frases como éstas, me dijo un editor) yo permanecí —y permanezco— rigurosamente inédito".[145] Claramente, esta afirmación es ficcional, pues sabemos que a la fecha en que se edita la novela en cuestión Skármeta ha publicado varios volúmenes de cuentos, varias novelas, y ha obtenido diversos premios internacionales. Pero el autor ficticio que nos habla es, sin lugar a dudas, un fracasado capaz de burlarse de su propia incompetencia, como advertimos a continuación: Sé que más de un lector impaciente se estará preguntando cómo un flojo rematado como yo pudo terminar este libro, por pequeño que sea. Una explicación plausible es que tardé catorce años en escribirlo. Si se piensa que en este lapso, Vargas Llosa, por ejemplo, publicó "Conversación en la Catedral", "La tía Julia y el escribidor", "Pantaleón y las visitadoras" y "La guerra del fin del mundo", es francamente un récord del cual no me enorgullezco.[14]

En este punto, el objetivo general del prólogo se revela paródico; pero, esencialmente, nos permite captar la intención de construir un puente de simpatía con el lector. Y esto porque el desparpajo de quien se mofa de sus propias derrotas suele conseguir una mirada indulgente. Ahora bien, este rasgo de auto-ironía viene a definir a mayor escala el tipo de humor que arropará la totalidad del relato. Digamos que el lector construirá un vínculo con este narrador que podríamos llamar de distanciamiento empático; esto es: se ríe de él, pero lo hace

cariñosamente. De idéntica manera surgirá la relación con los personajes de la historia, como veremos más adelante. Por lo pronto, nos gustaría proponer la denominación de picaresca blanca para referirnos al tipo de relato que nos entrega Skármeta en obras como "El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)" y al humor que en éstas se dispensa. Hay en el autor —en su cosmovisión— una disposición contraria a la solemnidad; y esto procura decírselo todo el tiempo a su lector, para que lo acompañe en su confabulación humorística. Pareciera decir: si es preciso burlarse de alguien, vale, empecemos por mí mismo; veamos: "mis cuentos arrancan de la cotidianidad, despegan de ella, vuelan a distintas alturas para verla mejor y comunicar la emoción de ella, y retornan humildes al punto de partida con humor, dolor, ironía, tristeza, según como les haya ido en la peripecia. Son —para parodiarme antes de que lo haga otro— cuentos aviones: despegan, vuelan y aterrizan".[147]

LA ESCRITURA ANFIBIA

Haber desarrollado su carrera literaria durante la época en que los medios de comunicación han alcanzado su mayor auge histórico, determina, como ya hemos anotado, gran parte de las elecciones estéticas de Antonio Skármeta. Una de ellas, que no hemos glosado aún, se refiere a su condición de polígrafo, a la diversificación de su escritura en lo relativo a géneros literarios; pero, muy especialmente, en lo tocante a los formatos de publicación y difusión de sus trabajos. Lo que estamos observando es que el chileno ha construido una obra que se expresa no solamente a través de cuentos, novelas y ensayos —cuyo cometido final es la edición impresa—, sino también mediante textos destinados a la representación escénica, o radiofónica, o cinematográfica, o televisiva. De manera que la suya es una experiencia que bien podríamos denominar de escritura anfibia. Y lo más sorprendente en este orden de ideas es que en todas estas expresiones ha logrado Skármeta realizar trabajos desatacados, como lo prueba la cantidad y heterogeneidad de premios internacionales que ha obtenido a lo largo de su prolífica trayectoria.

Mencionemos sólo algunos de estos numerosos reconocimientos, logrados en épocas distintas y en modalidades de escritura muy diferentes. Para empezar, en cuento obtuvo el Premio Casa de las Américas, en 1969, con el libro "Desnudo en el tejado". Su drama radiofónico "La búsqueda" representó a la República Federal Alemana en 1976 y obtuvo el Premio de la Unión de Emisoras Europeas en 1976 —en esta misma variante, su trabajo titulado "La composición" fue premiado como Mejor Obra del Año en la RFA, en 1980—. La película "La insurrección", dirigida por Peter Lilienthal y guionizada

por Skármeta, gana el Premio Federal de Cine Alemán en 1982. El filme "Ardiente paciencia", cuyo guión y dirección fueron realizados por Skármeta, obtiene el Premio del Público en el Festival de Huelva, en 1983 —entre otros varios galardones en festivales europeos—. Su trabajo televisivo "El show de los libros" gana en España el Premio Ondas como Mejor Programa Cultural Hispanoamericano, en 1996. Su obra "La boda del poeta" obtuvo el Premio Grinzane Cavour como mejor novela extranjera publicada en Italia en el año 2000, y el Premio Medicis a mejor novela extranjera publicada en Francia en el año 2001. Con su novela "El baile de la Victoria" ganó el Premio Planeta en el 2003. Posteriormente, su obra titulada "Los días del arco iris" fue distinguida con el IV Premio de Novela Planeta-Casa de América en el 2009. Éstos, como hemos dicho, están entre los más importantes reconocimientos en el dilatado palmarés del escritor chileno.

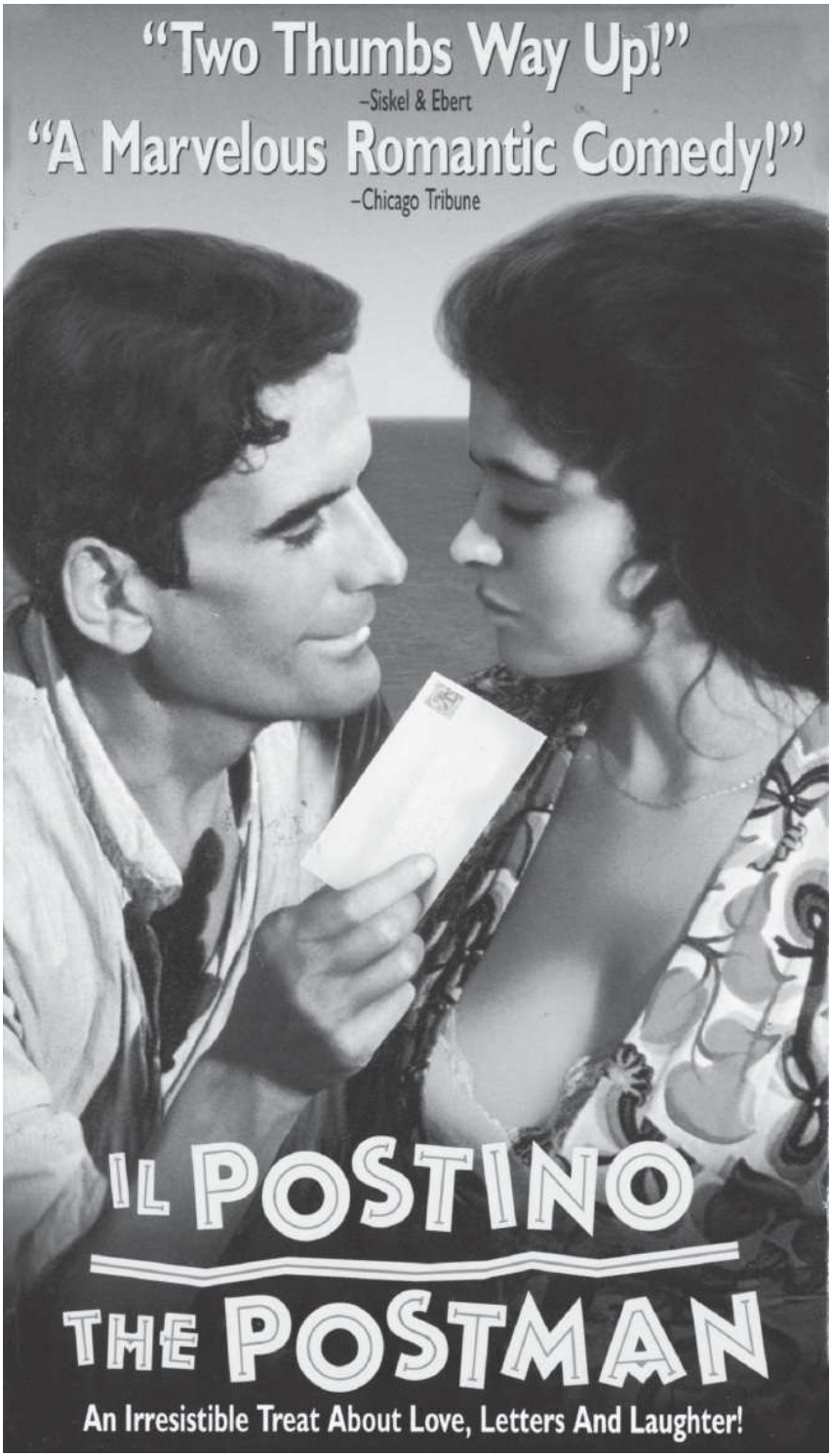
Y hay una práctica de escritura que será una constante en su condición de polígrafo; a saber: el trasvase.[148] Podríamos afirmar que el chileno tiene una especial inclinación a elaborar entramados que pueden ajustarse sin demasiadas dificultades a las particularidades y requerimientos de diferentes soportes expresivos. Así, por ejemplo, su cuento "Reina la tranquilidad en el país" sería transformado en guión cinematográfico por el propio Skármeta y dirigido por Peter Lilienthal en 1975 —en este mismo año, la película obtuvo el Premio Federal del Cine Alemán—. Lo propio sucedió con su novela "La insurrección"

(1982), de la cual elaboró Skármeta una doble versión: literaria y fílmica —esta última, como ya dijimos atrás, sería también dirigida por Lilienthal—. Entre sus muchos trabajos que han pasado de un formato a otro se encuentra, precisamente, "El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)". En su versión inicial, éste fue un drama radial hecho para una emisora alemana, en 1982. Luego, como sabemos, se transformó en un filme escrito y dirigido por Skármeta, en 1983.

Esta producción germano-portuguesa, de bajo presupuesto, filmada en Portugal, contó en su reparto con los actores chilenos Roberto Parada, Óscar Castro y Marcela Osorio. Pero incluso antes de convertirse en novela, en 1985, "El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)" fue obra de teatro —luego lo ha seguido siendo, con más de doscientos montajes que han sido presentados en diversos escenarios del mundo y en variadas traducciones—. Además de las puestas en escena que se han hecho en ciudades de gran impacto cultural, como Washington (1991, dirigida por Jorge Huerta), o Londres (1991, dirigida por Tessa Schneiderman), o San Diego (1990, dirigida por Douglas Jacobs), o Cerdeña (1989, dirigido por Rosalía Polizzi), quizás para el autor

resulta particularmente importante la primera presentación que se hizo en Santiago de Chile (1987, dirigida por Héctor Noguera). Esto porque en su país de origen y por circunstancias ligadas a la censura del gobierno, Skármeta no había conseguido a esa fecha ni presentar su versión fílmica ni publicar allí la novela. De modo que con mucho alborozo acompañó el estreno de este montaje realizado por la compañía El Nuevo Grupo.[14]

Cabe señalar que los diversos trasvases han impreso, desde el punto de vista formal, huellas muy interesantes en la novela. Dado que fue dramaturgia en sus inicios, la versión literaria conserva especialmente dos recursos procedentes de aquel formato; a saber: el papel preponderante del diálogo como procedimiento que hace avanzar la acción y la estructuración por escenas del argumento —de hecho algunos capítulos, como el tercero, funcionan y se desarrollan exactamente al modo de una escena teatral—; en este mismo orden de ideas, la versión cinematográfica ha dejado su impronta en el título de la novela, aspecto éste sobre el que volveremos en breve. En fin, como hemos venido indicando, la extraordinaria versatilidad de esta historia siguió multiplicando sus frutos: en el 2010, una exitosa versión musical compuesta por el músico mexicano Daniel Catán se estrenó en Los Ángeles, en formato de ópera; ésta contó con la participación del célebre tenor español Plácido Domingo en el rol de Neruda y fue presentada con gran acogida de público en Viena, París y México. Sin embargo, la adaptación que ha logrado mayor repercusión mundial es la película franco-ítalo-belga que dirigiera Michael Radford en 1994 y que recibiera cinco nominaciones al Premio Óscar en 1996, incluidos mejor actor, mejor director, mejor película, mejor guión adaptado y mejor banda sonora —esta última recayó efectivamente en el compositor Luís Enrique Bacalov—; todo esto sin contar los veintiún premios y las diez nominaciones que recibiría en importantes festivales del cine mundial. Así que esta película significaría para Antonio Skármeta, indiscutiblemente, su mayor consagración internacional.


"Two Thumbs Way Up!"
-Siskel & Ebert
"A Marvelous Romantic Comedy!"
-Chicago Tribune
IL POSTINO
THE POSTMAN
An Irresistible Treat About Love, Letters And Laughter!

Y

LO JUVENIL, LA POESÍA Y EL HUMOR

El título “Ardiente paciencia” que utilizaría Antonio Skármeta para su novela, en sus ediciones iniciales, está tomado del discurso pronunciado por Pablo Neruda durante el recibimiento del Premio Nobel de Literatura, en 1971. Tengamos presente que a partir del extraordinario éxito internacional que tuvo la película dirigida por Michael Radford en 1994, la obra literaria ha sido publicada con doble título; a saber: en primera instancia, “El cartero de Neruda”, y, seguidamente, encontramos que ha sido puesto un subtítulo, el cual anota entre paréntesis: “(Ardiente paciencia)”. El fragmento del discurso a que hacemos referencia está citado en la novela misma, en el decimoquinto capítulo — aclaramos que en el texto de Skármeta no aparecen explícitamente numerados los capítulos—; veamos las palabras de Neruda: “En conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero porvenir fue expresado en esta frase de Rimbaud: sólo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres”. Y más adelante afirmaría el gran poeta chileno: “Así la poesía no habrá cantado en vano”.[15] Pero detengámonos ahora en los cuatro aspectos que consideramos centrales en la novela que nos ocupa.

El tema político

La cita que hemos hecho del discurso leído por Neruda tiene, desde luego, implicaciones de carácter marcadamente político. La suya es una referencia que reinterpreta las palabras del poeta francés en una dirección específica. El contexto de época del Nobel a Neruda se corresponde con el año inicial del gobierno de la Unidad Popular en Chile y con los primeros brotes de una oposición radical por parte de la derecha. Con lo cual, la idea de “ardiente paciencia” es un llamado a mantener firmeza en las posiciones ideológicas que habrían de conducir la nación austral a la “espléndida ciudad”; es decir, al progreso. Recordemos que el poeta Pablo Neruda fue un importante dirigente del Partido Comunista Chileno, por el que fue Senador de la República (1945) y precandidato presidencial (1970); y que, finalmente, declinó su candidatura a favor de Salvador Allende, quien, luego de ser electo presidente, le nombró embajador de su país en Francia.

Estos hechos están contados en la novela de Skármeta, cuya temporalidad es muy precisa. De una parte, el comienzo está datado

en el arranque del relato: junio de 1969, fecha que marca la consecución del empleo como cartero por parte de Mario Jiménez. Y, por otra, el cierre se presenta en septiembre 23 de 1973, pues concuerda precisamente con la muerte real del poeta Pablo Neruda y con la detención del cartero Mario —personaje sin correlato histórico verificable; es decir, protagonista de ficción— por parte de un grupo de militares. Esto equivale a decir que aquel momento neurálgico de la historia chilena es el marco de fondo que circunscribe la infra-historia, la fábula íntima y cotidiana que centra el entramado de este relato: la amistad entre el humilde cartero y el poeta laureado. Los grandes hechos que señalamos vienen a ser la candidatura de Neruda a la presidencia, el apogeo de la Unidad Popular, la elección de Allende como presidente de la República, el otorgamiento del Nobel de Literatura a Pablo Neruda, el drama del desabastecimiento producido por el paro de transportistas chilenos, el Golpe Militar y la muerte del poeta. Tal es el espectro temporal de los veinte capítulos que conforman la novela. De otro lado, tanto el prólogo como el epílogo se inscriben en un momento posterior respecto de los acontecimientos relatados y obedecen a propósitos narrativos muy precisos; es decir, a la producción en el lector de lo que hemos denominado aquí distanciamiento empático.

Resulta importante, no obstante, recalcar el hecho de que no hay en la novela de

Skármeta una actitud proselitista, ni un compromiso manifiesto de tipo panfletario. Si bien expresa aquí el dramatismo de los hechos sociales vividos por su país durante aquella difícil coyuntura —sin eludir las contradicciones del conflicto, ni dulcificar la tragedia de su país, ni omitir el señalamiento de los responsables—, la suya es una mirada que desborda cualquier esquematismo y que, sobre todo, se detiene a rastrear los efectos de la gran historia en la vida concreta se sus personajes. Lee Seong Hug recoge esta idea cuando afirma: “sí reitero que este argumento tiene el mérito de no convertir la novela en un discurso ideologizado, que ataque o defienda a determinadas tendencias políticas; sino que dentro del mismo esquema testimonial, expone los hechos cotidianos y las cosas individuales, por lo que se obtiene la combinación entre lo social y lo individual”.[151] Y esta aclaración cobra mayor importancia si se tiene en cuenta que, dada la radical polarización que se generó en Chile tras aquellos terribles acontecimientos, muchos sectores de la crítica cargaron las tintas del compromiso en las diferentes interpretaciones que han llevado a cabo sobre la narrativa de Skármeta. Veamos un ejemplo de lo que estamos diciendo. En un estudio comparativo sobre las versiones fílmicas, “Ardiente paciencia” / “El cartero de Neruda” —Skármeta (1983) y

Radford (1994)—, se lee una fuerte descalificación de la segunda precisamente en estos términos: “En efecto, la tendencia general de ‘Il postino de Neruda’ consiste en reducirlo todo a las conductas standard de un sicologismo fácil de sentido común, aun en el tema principal de la película, vale decir, el problema del compromiso”; luego, Walter Bruno Berg, el autor de este estudio, extrema sus reproches al comparar la figura de Neruda que se construye en las dos películas: El Neruda de Skármeta es entonces un Neruda para los aficionados a la poesía en el sentido amplio de la palabra, vale decir, para aquellos que como Rimbaud, Neruda, Cortázar y Skármeta, creen que la poesía es una de las fuerzas productivas de la historia. El Neruda de Radford, en cambio, me parece ser más bien un Neruda para el cine, no el cine poético al que pertenece la película de Skármeta, sino ese cine que es el producto de una cultura en vías de globalización.[152]

Valdría la pena recordar que el propio Skármeta se permite ironizar, en el interior mismo de su obra, el radicalismo ideológico. Por ejemplo, en el mensaje grabado

que Mario Jiménez le envía a Neruda cuando éste se desempeña como embajador en París, el narrador transcribe el registro que le llega al poeta: Usted quejándose de que la nieve le llega hasta las orejas, y fíjese que yo jamás de los jamases he visto ni siquiera un copo. Salvo en cine, claro. A mí me gustaría estar con usted en París nadando en nieve. Empolvándome con ella como un ratón en un molino. Qué raro que aquí no nieva, cuando es pascua.

¡Seguramente, culpa del imperialismo yankee![153]

El erotismo juvenil

Una de las obsesiones temáticas de Skármeta es aquella referida al erotismo. Y el que se manifiesta en “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)” no apela a los eufemismos ni elude las referencias sexuales cuando la historia arriba a escenas de encuentros amorosos. Con todo, hay que decir que la obra de Skármeta se erige sobre un erotismo que incluye la sexualidad y la desborda, que opera al modo de una actitud vital que impregna todas las dimensiones de la existencia; es decir, como una especie de pasión integradora. Lo que estamos afirmando es que sus personajes protagónicos se caracterizan por un fuerte vitalismo que, precisamente, proviene de su condición juvenil. En la entrevista que le hizo Iscorti Cartens, el chileno hace una declaración que, aunque alude a su propia persona, bien podría aplicarse a muchos de sus héroes: “Mi despertar de la conciencia es un despertar paralelo al erotismo. Yo no recuerdo momento de mi vida, consciente,

en que no haya estado enamorado, jamás. Y enamorado significa no una actitud espiritual, sino una mezcla de todo, digamos el cuerpo y la inteligencia y la sensibilidad puestas en una tensión erótica hacia el otro".[154]

Tanto Mario Jiménez como Beatriz González tienen diecisiete años al comienzo de la historia. En el primer capítulo, cuando Mario consigue el empleo como cartero, leemos este diálogo entre él y Cosme, el funcionario encargado de la oficina de correos: —(…) Pedalear con la bolsa sobre tu lomo es igual que cargar un elefante sobre los hombros. El cartero que lo atendía [a Neruda] se jubiló jorobado como un camello.

—Pero yo tengo sólo diecisiete años.

—¿Y estás sano?

—¿Yo? Soy de fierro. ¡Ni un resfrío en mi vida![155]

Más adelante, en el capítulo que hemos enumerado como el sexto, cuando Neruda ha aceptado asumir el rol de celestino de Mario y ambos acuden a la

hostería de la viuda Rosa de González —con el objetivo de conocer a Beatriz—, el narrador nos describe a la joven:

Los recién llegados ocuparon dos sillas frente al mesón, y vieron que lo atravesaba una muchacha de unos diecisiete años con un pelo castaño enrulado y deshecho por la brisa, unos ojos marrones tristes y seguros, rotundos como ciruelas, un cuello que se deslizaba hacia unos senos maliciosamente oprimidos por una camiseta blanca con dos números menos de los precisos, dos pezones, aunque cubiertos, alborotadores, y una cintura de esas que se cogen para bailar tango hasta que la madrugada y el vino se agotan.[15]

Como ya habíamos indicado atrás, Skármeta regresa una y otra vez sobre personajes juveniles, lo cual determina que muchos de sus anecdotarios conciernan a los temas de iniciación, incluida la amorosa. En el caso de "El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)", el descubrimiento que Mario hace de Beatriz viene a concretar el primer punto de giro de la historia; es decir, aquello que lanza al protagonista hacia la consecución de un objetivo concreto —el amor, en este caso —, lo que dinamiza la estructura del bildungsroman. Aunque este aspecto no agota, desde luego, el proceso de formación del personaje, se constituye sí en un primer puerto del viaje vital.

Fotograma de “Il Postino”, Miramax Films. Dir. Michael Radford, 1994.

En lo que tiene que ver con la manera de abordar los momentos eróticos, cabe destacar que Skármeta elabora una doble estrategia de representación: por una parte, recurre a dinámicas de poetización —como el bellísimo juego metafórico con un huevo, que se recrea en aquel momento de la seducción que antecede al encuentro sexual (en el décimo capítulo)—; por otra, relata explícitamente los detalles más carnales del encuentro: “Mario le bajó la trabajosa minifalda y cuando la fragante vegetación de su chucha halagó su acechante nariz, no tuvo otra inspiración que untarla con la punta de su lengua”.[157] De esta forma, se potencializa la eficacia del relato, eludiendo el eufemismo y mitigando la procacidad.

La poesía

Abordaremos a continuación tres modos en que vemos aparecer el elemento poético en “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)”: como tema, como horizonte de búsqueda y como elaboración expresiva. Estos modos corresponden a niveles discursivos y narrativos diferentes. Si optamos por este enfoque interpretativo no es porque consideremos la posibilidad de agotar así un componente tan profuso en esta obra de Skármeta, sino porque nos interesa procurar mecanismos de análisis que nos permitan desarrollar sistemáticamente esta lectura crítica. Partimos del entendido de que es importante

remitirnos a la poética de autor como marco básico de referencia analítica; ahora bien, dicha poética de autor está constituida por constantes de carácter temático y formal a través de las cuales se desarrolla la cosmovisión de un escritor.

Cuando hablamos de la poesía como tema en la obra de Skármeta estamos refiriéndonos a las definiciones, ejemplificaciones o conceptualizaciones que sobre ésta se hacen en la novela, lo cual nos pone de manera muy específica sobre la relación entre dos personajes: el cartero Mario Jiménez y el poeta Pablo Neruda. Ya desde el nacimiento de esta amistad —contado en el tercer capítulo de la novela—, la poesía juega un papel desencadenante y ocupará un importante lugar en los diferentes diálogos que estos personajes habrán de sostener a lo largo de la obra. Neruda introduce poco a poco al cartero en un nuevo universo de representación y le aporta, para ello, definiciones que serán caras al porvenir de Mario. Así sucede con la noción de metáfora que, por otra parte, se convertirá en leitmotiv del relato. Veamos el siguiente fragmento de diálogo: —(…) Es indigno que me sometas a todo tipo de comparaciones y metáforas.

—¿Don Pablo?

—¡Metáforas, hombre!

—¿Qué son esas cosas?

El poeta puso una mano sobre el hombro del muchacho.

—Para aclarártelo más o menos imprecisamente, son modos de decir una cosa

comparándola con otra.

—Deme un ejemplo.

Neruda miró su reloj y suspiró.

—Bueno, cuando tú dices que el cielo está llorando. ¿Qué es lo que quieres decir?

—¡Qué fácil! Que está lloviendo, pu'.

—Bueno, eso es una metáfora.

—Y ¿por qué, si es una cosa tan fácil, se llama tan complicado?

—Porque los nombres no tienen nada que ver con la simplicidad o

complicidad de las cosas (…)[158]

De otro lado, cuando nos referimos aquí a la poesía en tanto que horizonte de búsqueda estamos hablando de lo que ésta significa para el personaje protagónico, Mario Jiménez. Ya exponíamos atrás que "El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)" es una novela de formación o bildungsroman. Pues bien, el encuentro del humilde cartero con Pablo Neruda va a constituir el hallazgo de un modelo vital que habrá de regir sus aspiraciones en lo sucesivo. El relato se había abierto con un dictamen concluyente del padre del protagonista: "Búscate un trabajo". Sin embargo, Mario no acepta el paradigma de su progenitor, quien es un humilde pescador. Comprende, desde luego, que ha de conquistarse un lugar en el mundo, que ha de forjarse una identidad como sujeto: necesita fundarse. Pero, ¿cómo? La consecución del trabajo como cartero la asume tan sólo como un ganapán que no satisface plenamente sus aspiraciones juveniles; esto es, su deseo de ser alguien en la vida. En esta coyuntura, precisamente, la aparición del poeta viene a significar una especie de revelación que, de a poco, ganará nitidez en lo que se refiere a los objetivos de nuestro protagonista. En uno de los diálogos iniciales entre estos personajes leemos lo siguiente: —¡P'tas que me gustaría ser poeta!

—¡Hombre! En Chile todos son poetas. Es más original que sigas siendo cartero.

Por lo menos caminas mucho y no engordas. En Chile todos los poetas somos guatones.

Neruda retomó la manilla de la puerta y se dispuso a entrar, cuando Mario mirando el vuelo de un pájaro invisible, dijo:

—Es que si fuera poeta podría decir lo que quiero.

—¿Y qué es lo que quieres decir?

—Bueno, ése es justamente el problema. Que como no soy poeta, no puedo decirlo.[15]

Cuando ya la historia se acerca a su desenlace —y mucho después de que a través de la poesía conquistara Mario a la mujer de su vida—, el joven cartero decide participar en un concurso literario con un poema de su autoría. Así se nos cuenta, en el capítulo diecisiete, este hecho fundamental en la vida del protagonista: El día 18 de septiembre de 1973, La Quinta Rueda publicaría con motivo del aniversario de la independencia de Chile una edición especial, en cuyas páginas centrales y en robustas letras de titulares se incluiría el poema

premiado. Una semana antes de la tensa fecha, Mario Jiménez soñó que “Retrato a lápiz de Pablo Neftalí Jiménez González” ganaba el cetro, y que Pablo Neruda en persona le extendía la flor natural y el cheque.[1]

Este hecho determina el cierre del ciclo formativo del cartero; es decir, esto significa que asume y expresa su aspiración más íntima: convertirse en un poeta reconocido. Sólo al final, en el epílogo, el narrador nos relatará que este objetivo no llega a cumplirse. Y en lo que toca a la suerte de Mario, aunque ésta no se nos revela explícitamente, todo indica que tras su arbitraria detención sobrevendrá la desaparición forzada a manos de los verdugos militares.

La tercera forma en que el elemento poético se manifiesta en esta novela es, decíamos, como elaboración expresiva. Hay, por supuesto, muy diversas maneras en que esto sucede. Ahora bien, éstas incluyen por ejemplo dispositivos de simbolización que se instalan en el nivel de la diégesis —como el juego con el huevo que indicábamos atrás, durante el ritual de seducción entre Beatriz y Mario—, o el estilo metonímico con que se cuenta el Golpe de Estado, o el muestrario de sinestesias con aquella grabadora que recoge trocitos de Isla Negra, o las dinámicas de representación propias del género narrativo que hacen del entramado una cierta lectura —versión poética, diríamos— de la realidad.

Pero lo que quisiéramos destacar, en este punto, es el hecho de que la prosa escrita por Skármeta está fuertemente imbuida de una aspiración lírica. Aunque hay aquí el propósito claro de facilitar la comunicación con el lector, la elaboración del discurso que se lleva a cabo incorpora permanentemente una disposición metafórica. Podríamos ilustrar esta idea citando un trozo del momento en el cual Mario descubre a Beatriz y queda prendado de ella. Durante un improvisado juego de futbolín, la muchacha ha puesto en su boca la pequeña pelota y reta al cartero para que la coja; entonces, nos dice el narrador: “Indeciso entre la humillación y la hipnosis, el cartero alzó vacilante la mano derecha, y, cuando sus dedos estuvieron a punto de tocar el balón, la chica se apartó y la sonrisa irónica dejó su brazo suspendido en el aire, como un ridículo brindis para festejar sin vaso y sin champagne un amor que jamás se concretaría”.[1] [1]

El humor

Éste es uno de los dispositivos narrativos más característicos de la novela que nos ocupa y, en términos generales, de la narrativa que

estila Antonio Skármeta.

Ciertamente, esta obra se encuentra repleta de momentos que inducen a la risa desde diversos ángulos o, más exactamente, partiendo de distintos niveles del relato. En este orden de ideas, ya habíamos indicado con anterioridad la disposición de humorismo que orienta la figura del narrador, en lo que propusimos denominar un distanciamiento empático respecto de los personajes de la historia. Ilustremos lo dicho con una referencia. Cuando Mario aún no ha logrado concretar la seducción de Beatriz, quien lo trae por completo obsesionado eróticamente, el narrador nos habla de lo que le sucede al cartero del siguiente modo: Con mística juvenil, decidió no aliviar mediante ningún arte manual la fiel y creciente erección que disimulaba bajo los volúmenes del vate por el día, y que se prohibía hasta la tortura por las noches. Se imaginaba, con perdonable romanticismo, que cada metáfora acuñada, cada suspiro, cada anticipo de la lengua de ella en sus lóbulos, entre sus piernas, era una fuerza cósmica que nutría su esperma. Con hectólitros de esa mejorada sustancia haría levitar de dicha a Beatriz González, el día en que Dios se decidiera a probar que existía poniéndola en sus brazos, ya fuera vía infarto de miocardio de la madre o rapto famélico.[1] [2]

Ya en el ámbito de la diégesis, hay que registrar el extraordinario aporte que hacen en esta dirección los diálogos ágiles y centelleantes de los personajes. En el caso de aquellos en los cuales participa la señora Rosa, viuda de González, la madre de Beatriz, el refranero popular viene a nutrir sus agudas intervenciones, tal como el propio Neruda se lo hace notar a Mario: “Mucho me temo, muchacho, que la viuda González está decidida a enfrentar la guerra de las metáforas con una artillería de refranes”.[1] [3] Luego de la celebración carnavalesca a que da lugar el recibimiento del Premio Nobel de Literatura por parte de Neruda —que ha sido acompañado fervorosamente por los habituales de Isla Negra a través de la televisión—, Mario, eufórico, le ha dicho a su suegra: “¡Ganamos!”; a lo cual replica la viuda, lapidaria: “Vamos arando, dijo la mosca”.[1] [4]

En esta misma línea narrativa; es decir, la del gracejo que se cristaliza a través de los diálogos, las intervenciones del cartero están regidas por una espontaneidad y un desparpajo que permanentemente propician el gag. Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en una de las escenas del inicio. El cartero le ha contado a Neruda que está enamorado de Beatriz, de manera que, a tiempo de despedirse, le ha propuesto que le canjee su propina en efectivo por un poema para su amada. El poeta se niega diciéndole que no puede escribirlo porque ni siquiera conoce a la muchacha, así que no puede inspirarse a partir de

la nada. Mario, con su distintiva desenvoltura, le rezonga: “Mire, poeta —lo persiguió el cartero—.

Si se hace tantos problemas por un simple poema, jamás ganará el Premio Nobel”.[15]

Dentro del expediente de recursos cómicos a que apela aquí Skármeta, encontramos los juegos de palabras; o sea, redefiniciones de éstas. Tal es el caso de lo sucedido con el vocablo metáfora que, de boca en boca y dependiendo de cada situación, remite a un significado y a una intención muy diferentes. Así, pronunciado por la viuda en su queja a Neruda —debida al asedio que Mario viene haciendo a Beatriz—, éste tiene el alcance de una inaceptable obscenidad.[1] Dichos juegos definitorios de las palabras incluyen el chiste y la greguería. Veamos éste que se lee en un diálogo entre Rosa, Mario y el telegrafista Cosme: —No sea materialista, suegra.

La mujer se echó sobre el respaldo de la silla.

—A ver usted, que se las da de culto. ¿Qué es un materialista?

—Alguien que cuando tiene que elegir entre una rosa y un pollo, elige siempre el pollo —farfulló el telegrafista.[17]

En el siguiente y último capítulo de este recorrido literario, analizaremos la obra ficcional de la escritora Ángeles Mastretta. Y nos detendremos en tres de sus

aspectos más destacados y polémicos: su relación con el feminismo, su manera de revisitar la historia mexicana del siglo XX y su inclinación hacia el melodrama. Iniciaremos recogiendo las principales descalificaciones que la crítica literaria ha realizado contra esta autora y contra su narrativa. Sin embargo, habremos de leer tales reprobaciones en el contexto general de los debates surgidos a propósito del Postboom latinoamericano.

Fotograma de “Il Postino”, Miramax Films. Dir. Michael Radford, 1994.

Ángeles Mastretta (Fotografía: Francisco Ramírez Potes, 2016)

IV

Ángeles Mastretta: Mujeres, revolución y melodrama

ÓPERA PRIMA Y CELEBRIDAD SÚBITA

Cuando Ángeles Mastretta publicó su primera novela, “Arráncame la vida”

(1985), ya su carrera como periodista había avanzado con notoriedad.

Tras lograr sus primeras colaboraciones en revistas y periódicos mexicanos de gran circulación, como Excélsior, Unomásuno, El Proceso y La Jornada, el diario Ovaciones contribuiría en la consolidación de su escritura al encomendarle una columna de opinión, “Del absurdo cotidiano”. También es cierto que ya Mastretta había llevado a cabo importantes labores en el entorno artístico mexicano, tales como la dirección —en la ENEP-Acatlán— de la Oficina de Difusión Cultural (1975-1977), o la dirección del Museo del Chopo (1978-1982). Entre 1982 y 1985 tuvo una activa participación en la publicación feminista FEM. Su trabajo periodístico y literario continuaría su ascenso en los años venideros, como lo indica su participación en el programa de entrevistas televisivas La Almohada (1988), o su vinculación como colaboradora permanente de la Revista Nexos, desde 1991, a través del espacio titulado “Puerto Libre” —de gran importancia en su obra posterior—. Con todo, el reconocimiento más significativo le ha llegado a Mastretta gracias a su obra literaria, en la atracción de innumerables lectores en más de 16 idiomas o en premios tan representativos como el Mazatlán de 1986 —el cual le fuera otorgado por su ópera prima— y el Rómulo Gallegos de 1997 —recibido por su segunda novela, “Mal de amores”—. No olvidemos que su temprana inclinación literaria la había llevado a beneficiarse en 1974 con una beca del Centro Mexicano de Escritores. Sobre sus inicios nos dice Ana Solanes: Ángeles Mastretta (Puebla, 1949) comenzó dedicándose al periodismo hasta que, animada por uno de sus jefes a que buscara nuevos valores literarios para publicar en una colección que iban a crear, decidió que ella debía encabezar la lista y lanzarse a contar, en forma de novela, alguna de esas historias que hasta el momento guardaba en su cabeza. En realidad, de alguna forma, ya practicaba la ficción desde el periodismo pues, como ella misma cuenta, siempre estuvo peleada con la actualidad, siempre tendía a fabular y, hasta cuando le encargaban un reportaje en su época de estudiante, acababa inventando las historias, aunque, eso sí, su imaginación y talento ya deberían ser notables cuando uno de sus profesores, tras felicitarla por su crónica inventada, le dijo: “está muy bien, lo que ocurre es que tú no eres periodista, eres escritora”.[1 8]

Habiéndose trasladado a la ciudad de México desde 1971 —tras la muerte de su padre—, Ángeles Mastretta se tituló posteriormente en comunicaciones en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su vocación por la literatura la llevaría a iniciarse en la escritura poética, como lo indica aquel primer libro publicado en 1978: “La pájara pinta”; sin embargo, sería el trabajo narrativo lo que acabaría cautivando finalmente su atención. Ante la pregunta sobre cómo discurrió la escritura de aquella exitosísima ópera prima en el género

novelístico y cuánto tiempo le tomó, Mastretta dijo: “Un año. No fue tanto. Cuando empecé a escribir ‘Arráncame la vida’ tenía un bebé de año y medio, y estaba embarazada de otro. Empecé muy tarde: sólo tuve dos hijos, pero entre los 31 y los 34. Entonces tuve dos bebés, uno en la barriga y otro afuera, y una novela”.[1]

Seguramente, jamás esperó Mastretta que su novela alcanzara los desorbitados niveles de popularidad a que llegó. Tampoco se habría esperado que, como ocurre con toda moneda, tanto éxito trajera incluida su contracara. Lo cierto es que la crítica procedente de la academia tuvo, desde un comienzo, fuertes palabras de desaprobación para la autora y para su obra.[17] Regresaremos luego sobre este fenómeno común a otras novelas escritas por mujeres durante aquellos mismos años y que —miradas las cosas de manera un poco más extensiva— resultó un denominador común a la novelística del Postboom latinoamericano.

Detengámonos por ahora a destacar las palabras que sobre este particular ha señalado la investigadora María Ángeles Cantero Rosales: En efecto, por una parte, estos relatos han inundado el mercado internacional gracias a su rotundo éxito, procedente de la extraordinaria acogida de un público mayoritariamente femenino; por otra parte, han recibido la acusación lanzada por un sector de la crítica especializada de inundar el mercado con novelas rosas carentes de valor literario (…) Los títulos que han alcanzado mayores índices de popularidad (…) son: “La casa de los espíritus” (1982) de Isabel Allende y “Arráncame la vida” (1985) de Ángeles Mastretta. Ambos llegaron a ser estruendosos best-sellers, acaso en parte debido a su aparente sencillez, falta de

pretensiones y de originalidad.[171]

Al igual que ocurrió con otros novelistas del llamado Postboom en nuestro continente, Mastretta se ha instalado desde el principio en las antípodas del escritor erudito. En dicha perspectiva, su posición está fuertemente influida por aquel fenómeno de época que pugna por desmarcarse del estereotipo heredado del Boom latinoamericano, el cual hacía coincidir la figura del escritor con la del intelectual —en el sentido que entiende dicha condición como la de alguien que opina contestataria y públicamente sobre los más diversos temas y que profesa una especie de permanente cátedra abierta, al mejor estilo de un Vargas Llosa, un Carlos Fuentes, o un Julio Cortázar—. En evidente contraste, la suya ha sido una actitud por completo inclinada hacia la cultura popular y, sobre todo, proclive a adoptar los parámetros estéticos que pasan por la cultura de masas. En este sentido, su

discurso público ha expresado de modo explícito y provocador su alejamiento de cualquier bibliofilia; muy por el contrario, sus palabras han reivindicado con insistencia la validez de insumos culturales tradicionalmente desacreditados, tales como el melodrama, el bolero o las supersticiones populares.[172]

En la entrevista que ya hemos citado, Mastretta le dice al catedrático norteamericano Ron Telchman:

Yo no tuve una vida formada en la literatura. Crecí en una casa en la que leer era como perder el tiempo. Había que hacer cosas útiles y hacer cosas útiles era aprender a guisar, a bordar y, en el mejor de los casos, a ganarse la vida con una profesión que podía ser hasta médico o abogado, no escritor (…) No sé por qué me volví escritora, pero evidentemente no fue por mi formación. A mí me hubiera encantando ser cantante.[173]

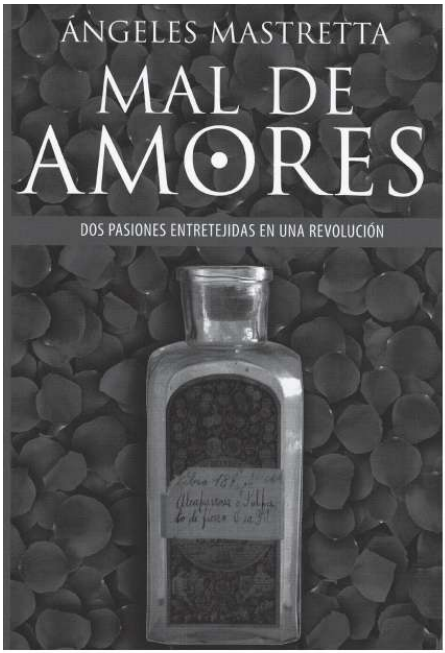
No es de extrañar, pues, que algunos críticos la hubiesen emprendido contra esta exitosa novela y contra una escritora cuya figura pública se empeñó desde el comienzo en alejarse de cualquier gravedad o circunspección.[174] Y resulta claro que la provocación aquí va mucho más allá de la espontánea despreocupación característica de la autora; de hecho, las técnicas compositivas presentes en "Arráncame la vida" se destacan por su indudable disposición para atraer y salvaguardar la atención del público, al cual propone una experiencia de lectura evidentemente amigable. No obstante, quienes han catalogado esta obra como una simple novela de entretenimiento pierden de vista las otras capas interpretativas que su escritura propicia, especialmente aquellas que se encuentran cifradas tanto en su clave irónica como en sus juegos de información implicada. Recordemos la fuerte descalificación que el crítico Christopher Domínguez Michael realizó contra esta novela en su "Antología de la narrativa mexicana del siglo XX": Es una buena novela, tersa en sus procedimientos y sencilla en sus pretensiones.

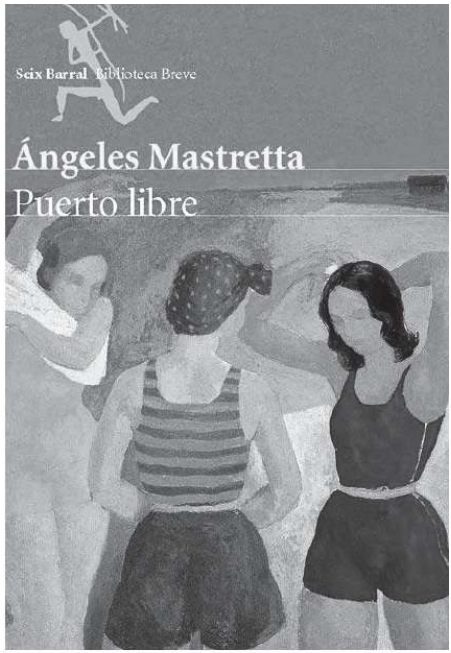
Pero su increíble éxito internacional corresponde más a las nada caprichosas leyes del comercio que a su profundidad literaria (…) Los críticos que creyeron encontrar en "Arráncame la vida" la llamada de un nuevo realismo se equivocaron candorosamente. Se trata de un realismo rosa que no se atreve a decir su nombre, plagado de guiños convencionales y técnicas manidas.[175]

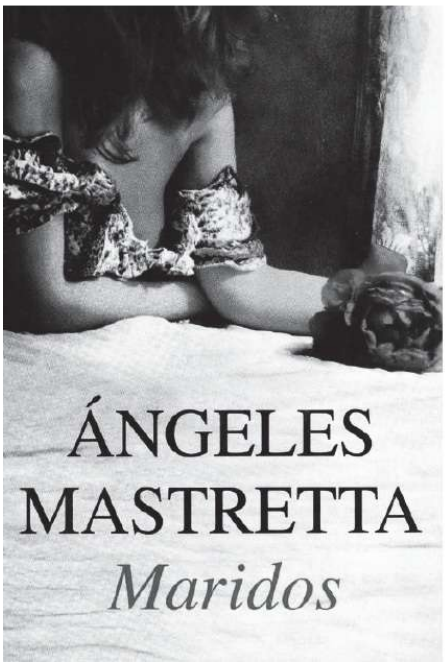
La propia Ángeles Mastretta se ha referido a aquel prejuicio de la crítica —que entiende el éxito comercial como un signo inequívoco de mediocridad estética—

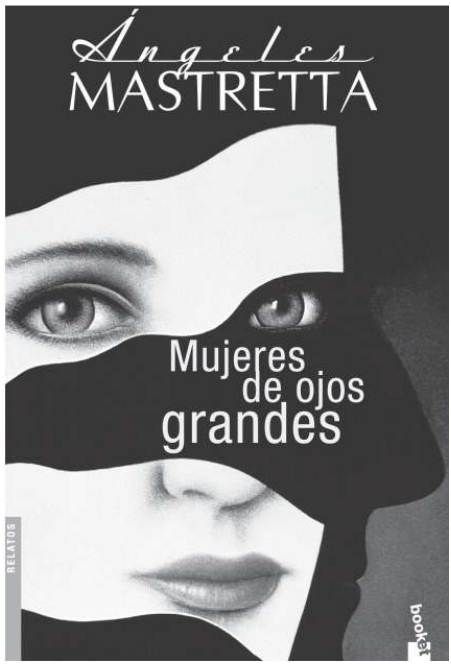
en los siguientes términos: "(…) en México todavía hay la teoría de que existe la literatura difícil y la fácil. Según esto, yo hice literatura fácil. El hecho de que

'Arráncame la vida' sea un libro que gusta lo convierte inevitablemente en literatura fácil". Y a continuación le comenta a Gabriella de Beer en esta misma entrevista: "Ha costado mucho trabajo que se imponga la idea de que atrás de la persona que escribió ese libro hay una escritora".[17] Ahora bien, no pretendemos desconocer las estrategias que el mercado editorial despliega al momento de buscar la promoción y legitimación de un libro determinado. Un claro ejemplo de esto se encuentra documentado en el interesante estudio de Meg Brown, en el cual este académico reflexiona precisamente sobre los elementos extraliterarios que contribuyeron a la buena recepción de las novelas de Isabel Allende y Ángeles Mastretta en Alemania Occidental.[177] Sin embargo, quisiéramos destacar el hecho de que, en el contexto latinoamericano, las resistencias de la crítica a los escritores del Postboom y sus obras están ligadas a una drástica transformación de paradigma representacional en la novela del continente. Dicho cambio se produjo concretamente respecto del experimentalismo formal del Boom, respecto de su aspiración a la novela total, respecto de su inscripción en los parámetros de la alta cultura. En otras palabras, los reparos que suelen leerse dirigidos a la obra de Mastretta los hallamos igualmente referidos a otros narradores y autoras de esta misma tendencia novelística.









ÁNGELES MASTRETTA: PALABRA DE MUJER

Uno de los asuntos más imprecisos en relación con la obra de Mastretta se refiere a su postura sobre el feminismo; de hecho, en la crítica que se ha ocupado de su obra hallamos versiones encontradas. Y la verdad es que los planteamientos públicos de la propia autora

contribuyen a crear dicha ambigüedad. Recordemos a manera de ejemplo aquello que le dijo a la escritora argentina Reina Roffé durante una entrevista fechada en 1999 y publicada en los Cuadernos Hispanoamericanos: "Yo ya no quiero saber si existe una diferencia de género en lo que escribimos. He dicho muchas veces que no. De lo que se trata es de ser buen escritor o mal escritor, entrañable o no, que nos guste o disguste lo que leemos. Eso es lo que hace una diferencia en la literatura, no el género".[178] Sin embargo, algunas críticas literarias han insistido en hacer una lectura de Mastretta poniendo sobre relieve su condición feminista, incluso atribuyéndole un carácter combativo cuya radicalidad no acaba de ser evidente.[17] Aunque los roles de género, sin duda alguna, son muy importantes en la construcción de sus personajes, resulta mucho menos claro que esta narradora mexicana tenga como propósito de sus relatos la configuración de una mirada panfletaria contra la cultura patriarcal. No obstante, se encuentran con frecuencia afirmaciones críticas como ésta de Jean Franco: (…) el general Andrés Ascencio, hombre muy mujeriego, se casa con Catalina, una muchacha de apenas 15 años; durante mucho tiempo Cata parece ser una esposa dócil a pesar de ser testiga (sic) de la crueldad, corrupción y falta de humanidad del general. La novela presenta la otra cara del mito del macho, pues la personalidad autoritaria del general genera un resentimiento oculto y el deseo de venganza que sólo puede satisfacerse cuando ha muerto y está enterrado. En ese momento, Catalina vislumbra el futuro, "casi feliz". En la alegoría antinacional, la mujer se libera cuando muere el macho.[18]

Una sinopsis de "Arráncame la vida" así realizada evidencia una mirada por completo tendenciosa, una mirada que no se corresponde de modo preciso con el entramado que la novela construye. Para empezar, Catalina encarna a lo largo del relato un rol de colaboración con Andrés Ascencio que resulta por completo innegable. En tal sentido, leer al personaje sólo como una víctima y no considerar su papel de aliada en muchas de las aventuras políticas, económicas y vitales de su marido equivale a incurrir en una profunda tergiversación. A propósito de los planteamientos hechos por Jean Franco, el crítico Marcelo Fuentes ha desarrollado una interesante contra-argumentación en su artículo titulado "La cantante, el gobernador, su mujer y su amante: la política del bolero". Allí leemos, entre otras, las siguientes aclaraciones: Además de desvirtuar la relación entre Catalina y Andrés al ignorar que ella sigue amando a su esposo tras conocer sus crímenes, Franco también desfigura al general cuando señala como su mayor defecto el ser muy mujeriego y menciona su crueldad sin referir sus efectos: incontables homicidios,

incluyendo el del amante de Catalina. Andrés no es sólo un mal marido, como sugiere la descripción de Franco, sino un criminal; del mismo modo, Catalina no es solamente su víctima, sino su cómplice: mediante el silencio que guarda frente a los delitos de Andrés, ella colabora con su propia opresión y la de otros, mientras mantiene su estatus social y su bienestar económico.[181]

No podría desestimarse, como algo menor, el profundo vínculo que a lo largo de la novela se establece entre Catalina y Andrés Ascencio. Tampoco podría eludirse la complejidad de esta relación, la cual incorpora en un lugar muy destacado la tremenda fuerza de su mutua atracción erótica. Y es ésta una atracción que se renueva todo el tiempo durante la historia relatada. Por otra parte, se hace necesario insistir en que no hay en la escritura ficcional de Mastretta ninguna actitud tajante que la lleve a utilizar a sus personajes como guiñoles de conceptos preconcebidos. Al contrario, el suyo es un talante de permanente indagación, de caminar a tientas tras el destino que sus personajes se van trazando. En este orden de ideas, cuando Gabriella de Beer —en la entrevista que ya hemos citado atrás— le preguntó a Ángeles Mastretta: "¿Te consideras una representante de la emancipación femenina?", ella le respondió de un modo que nos parece muy significativo: No me gusta darme más responsabilidades de las que puedo tener. Sí creo que mis personajes son mujeres en busca de su emancipación, pero no son teóricas del feminismo. Mi intención fue valerme de la búsqueda y de la curiosidad de una mujer inconforme para contar un mundo que provocaba mi curiosidad y frente al cual no pude sino manifestarme inconforme. La conducta de mis personajes es contradictoria y no responde a ninguna voluntad teórica, sino a su propio descubrimiento de que las cosas no tenían por qué ser como eran, y de que era posible intentar vivirlas de otro modo.[182]

Además de esa conducta escritural ajena a todo radicalismo, Mastretta se ha expresado siempre sobre su vocación literaria en términos bastante abiertos que incluyen mucho más las dudas que las convicciones. En el bello discurso que pronunció al recibir el Premio Rómulo Gallegos de 1997 —recordemos que fue la primera mujer en obtener esta distinción—, el cual fue publicado luego en el libro misceláneo "El mundo iluminado", nos dice: "Nos dedicamos a escribir un día con miedo y otro con esperanza, como quien camina con placer por el borde de un precipicio. Ayudados por la imaginación y la memoria, por nuestros deseos y nuestra urgencia de hacer creíble la quimera". Y seguidamente concluye: "No imagino un quehacer más pródigo que éste con el que di como si no me quedara otro remedio. Por eso recibo este premio más suspensa que ufana".[183]

Con todo, cabe preguntarse si hay otras razones que lleven a Mastretta a negar una postura feminista en sus ficciones. Y esto pese a que efectivamente todas las protagonistas de sus obras son mujeres que se esfuerzan por vivir autónoma, plenamente; y, de otro lado, pese al conocimiento que tiene la autora en el sentido de que una altísima parte de quienes leen sus libros y siguen con atención su obra son mujeres. Seguramente, la preocupación que está detrás de esta negativa se relaciona con los riesgos de estos rótulos que encasillan, que terminan segregando a los propios escritores, apartándolos en una especie de gueto minoritario, marginal. En otra de sus respuestas al ser interrogada sobre este asunto, Mastretta afirmó: No, no quiero decir que no quiero escribir para las mujeres ni quiero decir que no quiero escribir como mujer. Lo que quiero decir es que quiero escribir para

las mujeres pero también para los hombres, y que quiero escribir como mujer, pero también como escritor y que quiero ser tomada en cuenta como escritor y no específicamente, o solamente, como escritora. Quiero trabajar para que cuando se hable de la literatura mexicana en general yo esté en la literatura mexicana en general, y no sólo cuando hablen de la literatura mexicana femenina. Porque eso se ve como pertenecer a las ligas menores.[184]

Como ya hemos venido anotando, lo que sí resulta innegable es que en la obra ficcional de Mastretta las mujeres ocupan siempre un lugar preponderante, protagónico.[185] Y de esto se derivan las principales constantes temáticas de sus obras, los motivos que vuelven una y otra vez, que pueblan el universo narrativo de esta autora mexicana. En este orden de ideas, señalemos que su mundo por excelencia son las relaciones de pareja, vistas siempre desde una perspectiva femenina. De allí se desprenden, entonces, temas clave como la infidelidad trascendida, el deseo sexual en tanto motor de la aventura, el reencuentro con amores del pasado, el extranjero que se coliga en amores con una lugareña, la entrada en viudez como situación liberadora, los amores golondrina —uno de los amantes tiene vocación de nómada, así que va y viene de modo incorregible—, o la dicotomía vida pública-vida privada. Hay, sin embargo, un par de motivos que se reiteran con cierta frecuencia y que no conciernen estrictamente al universo de la pareja: el descreimiento respecto de religiones y dioses —del cual se deriva esa suerte de proselitismo ateo que profesan algunos de sus personajes, como Emilia Sauri o su tía Milagros Veytia —; y, por otra parte, el homenaje al padre —hablamos de un padre amadísimo, de algún modo derrotado por circunstancias de la vida, que recibe la complicidad de una hija dispuesta siempre a reivindicar su figura.

Dado que el punto de vista que predomina en todas las narraciones de Ángeles Mastretta es femenino y que de modo invariable sus personajes principales son mujeres, quizás no forcemos demasiado esta lectura de su obra si decimos que la suya es siempre una mirada afirmativamente femenina, aunque no necesariamente feminista. Sus mujeres rigen sus vidas por un poderoso vitalismo, por una voluntad de hacerse dueñas de sus cuerpos, de sus deseos, de sus destinos. Y están tan ocupadas en ello que no tienen interés en realizar diatribas, ni en trazar descalificaciones categóricas de los hombres a quienes, por otra parte, desean y aman con intensa pasión. Dediquémonos ahora a revisar la manera en que esta escritora se acerca a otro de sus asuntos más caros: la Revolución Mexicana y sus itinerarios sociales (públicos y privados).

LA REVOLUCIÓN TRAICIONADA: PODER, CORRUPCIÓN Y VIDA PRIVADA

El universo que habitan los personajes de Mastretta es México. Y, la mayoría de las veces, dicho mundo se centra en Puebla: en su geografía, en sus costumbres, en sus gentes. Hemos de señalar también que la época en la cual suelen instalarse estas vidas se corresponde o bien con los años de la Revolución Mexicana (1910 - 1924?) —especialmente la novela "Mal de amores"— o bien con el periodo inmediatamente contiguo, llamado también post-revolucionario.[18] Bárbara Mujica nos refiere el modo en que inquirió a Mastretta sobre esta predilección histórica respecto de su trabajo ficcional: "Creo que la Revolución Mexicana es un periodo que inició cosas, ideas", afirma Ángeles Mastretta, la exitosa autora mexicana. "Todas las revoluciones producen esto, de allí que la gente haga revoluciones: para cambiar cosas. Con frecuencia, las revoluciones producen pocos cambios; pero, durante un periodo revolucionario, la gente se atreve a hacer cosas increíbles. Goza de una enorme libertad. Te puedo decir que durante los 40 y 50, las mujeres mexicanas no hubieran tenido tanta libertad como en los años 20. Porque cuando una guerra está en marcha, a la gente no le importa con quién hagas el amor, si te casas o si no, si vives con alguien con o sin papeles. Esas cosas se vuelven absolutamente secundarias. Lo más importante es la vida".[187]

Aquí encontramos cifrado uno de los rasgos más personales en la novelística de Mastretta. Y este tiene que ver, precisamente, con la reivindicación de la vida privada. Dicho de otro modo, esta narradora mexicana, a través de su obra, señala la preeminencia de lo íntimo sobre lo público. En este sentido resulta muy significativa la manera en que se abre la narración de la novela "Arráncame la vida";

recordemos las palabras de Catalina: “Ese año pasaron muchas cosas en este país. Entre otras, Andrés y yo nos casamos”.[188] Este enfoque sobre lo personal es una toma de partido en el sentido de señalar que la existencia en general, incluida la de los grandes protagonistas de la vida política y social, discurre de modo esencial en estancias domésticas. A la grandilocuencia de los discursos públicos, a la prepotencia de la esfera política, Mastretta opone la trivialidad de lo cotidiano, la esencialidad de la vida familiar. En su breve ensayo titulado “Barcos a la deriva” leemos: En el mundo que ahora vivo mi familia de entonces [la de su infancia] hubiera sido calificada de banal. Lo que yo creo es que sus intereses estaban puestos en los disturbios y aromas de la vida privada. El mundo de la política era tan inaccesible y desquiciado, tan caprichoso e intocable, tan temido, que la gente se limitaba a ignorarlo.

Vivíamos regidos por ensueños que volvían importantes las cosas más triviales.

Del mismo modo en que otros convierten en ensueños los resultados de unas elecciones, las cifras de los censos, las ocho columnas de los periódicos.[18]

Esto no significa, sin embargo, que esta escritora se ponga de espaldas a la realidad histórica. De hecho, la base de sus relatos se encuentra fuertemente entroncada con algunos de los momentos y personajes más importantes de la historia mexicana. Lo que sucede es que en su manera de abordarlos, de acometer la narración, decide poner la lupa sobre sus vidas privadas. Al comentar el modo en que Mastretta construye los relatos que conforman su libro “Mujeres de ojos grandes”, Ana Figueroa afirma justamente: “Otra forma de mostrar la historia de Puebla y de sus habitantes es a través de las acciones que, para los personajes, constituyen su cotidianidad”; de manera que entonces, nos dice, “los hechos que ocurren en la cocina, en el mercado, en la iglesia, son parte importante de la narración que va conformando la ciudad y el modo de ser de su gente”. Y concluye: “En su descripción, la narradora va más allá del mero acontecer de los grandes hechos: lo que se cuenta es la ciudad por dentro”.[1]

Estas mismas aseveraciones podrían hacerse sobre los relatos de “Maridos” —

los cuales han sido considerados por la propia Mastretta como una continuación de “Mujeres de ojos grandes”— y sobre la nouvelle “Ninguna eternidad como la mía”.

En el caso de la novela “Mal de amores”, lo que tenemos es un amplio recorrido por los grandes acontecimientos de la Revolución Mexicana. Gracias a la vocación revolucionaria de Daniel Cuenca, el lector tiene acceso a los sucesos más importantes de este periodo histórico en el país azteca, desde sus inicios con el descontento creciente que produjo la dilatada dictadura de Porfirio Díaz (1876-1910), pasando por el periodo gobernado por Francisco Madero y por los enfrentamientos entre líderes revolucionarios —que dieron lugar a gobiernos interinos y a dictaduras intermedias como la de Victoriano Huerta—, hasta el asesinato de líderes destacadísimos como Emiliano Zapata, Venustiano Carranza y Pancho Villa. Todo esto hasta llegar a la campaña de Álvaro Obregón contra Pancho Villa y la final Constitución de Plutarco Elías Calles, en 1924.[1] [1] Ahora bien, todo este entramado funciona como telón de fondo; sin embargo, la historia principal de la novela está referida a la vida de Emilia Sauri y sus dramas amorosos con Daniel Cuenca y con el doctor Antonio Zavalza. Y en lo que respecta a los capítulos iniciales de la novela, éstos cuentan los amoríos de los padres de Emilia —Diego Sauri y Josefa Veytia— hasta el nacimiento de su hija.

Como puede verse, aquí hallamos esa característica composicional que consiste en poner la gran historia junto a la historia privada, rasgo bastante frecuente en la novelística del Postboom. En el entramado de este texto en particular, esto puede corroborarse en muchísimos momentos, incluso en la propia estructura novelística de la obra. Ilustrémoslo refiriendo una de las tantas ocasiones en que Daniel Cuenca se ausenta de la vida de Emilia Sauri y, además, la deja sin noticias suyas durante un largo periodo: Madero había roto el arraigo a que estaba condenado en San Luis Potosí y había llegado a Texas. Desde ahí, él y quienes estaban contra la reelección de Díaz habían lanzado un documento que declaraba nulas las elecciones y convocaba a la insurrección para el veinte de noviembre a las seis de la tarde. Daniel iba a cruzar la frontera para unirse en Chihuahua a un grupo de arrieros y gente de las minas que formarían parte del levantamiento destinado a despertar al país de su letargo.[1] [2]

El suceso que se narra aquí acontece el 20 de noviembre de 1910. Y se está hablando nada menos ni nada más que de los hechos que dieron inicio a la Revolución Mexicana. El punto de vista desde el cual se cuenta es el de Emilia, quien se entera de tales situaciones a través de una carta personal que su amado Daniel Cuenca le ha hecho llegar; es decir, estamos de nuevo ante la amalgama entre la vida privada y la vida nacional.

Otro tanto ocurre con “Arráncame la vida”. La historia de la novela

empieza en 1930, el año en que una Catalina Guzmán de quince años se casa con Andrés Ascencio, de treinta y cuatro. La narración es realizada por la protagonista y, como bien lo anota Ramona Lagos, se trata de "un texto confesional y autobiográfico recordado desde la madurez por la propia Catalina".[1] [3] Este relato se centra en el periodo post-revolucionario y nos muestra el modo en que una burguesía emergente —cuyos miembros provienen de diferentes bandos revolucionarios— se va apropiando del Estado para hacer de éste su negocio personal e imponer la defensa de sus intereses a sangre y fuego. Dicho trasfondo histórico de la relación entre Catalina y Andrés Ascencio podría denominarse la revolución traicionada. En tal sentido, la propia Lagos comenta el modo en que también se ha ido configurando en México una serie novelística que se ocupa del enorme desencanto social dejado por el periodo post-revolucionario y que, al mismo tiempo, desenmascara a aquellos próceres con pies de barro cuyo accionar no fue precisamente heroico. Nos dice Lagos: Con Rulfo, Carlos Fuentes, se acentúa el examen literario del cacique y se conforman los grandes mitos del héroe o líder violento y torturado por la división entre su poder político y su fracaso personal. Pedro Páramo, Artemio Cruz, Epifanio Trujillo, son algunas de las grandes figuras trágicas más conocidas que incorpora la narrativa mexicana a la literatura post-revolucionaria para ilustrar la violencia de los cambios y la falta de un sentido de dirección claro posterior a la lucha armada.[1] [4]

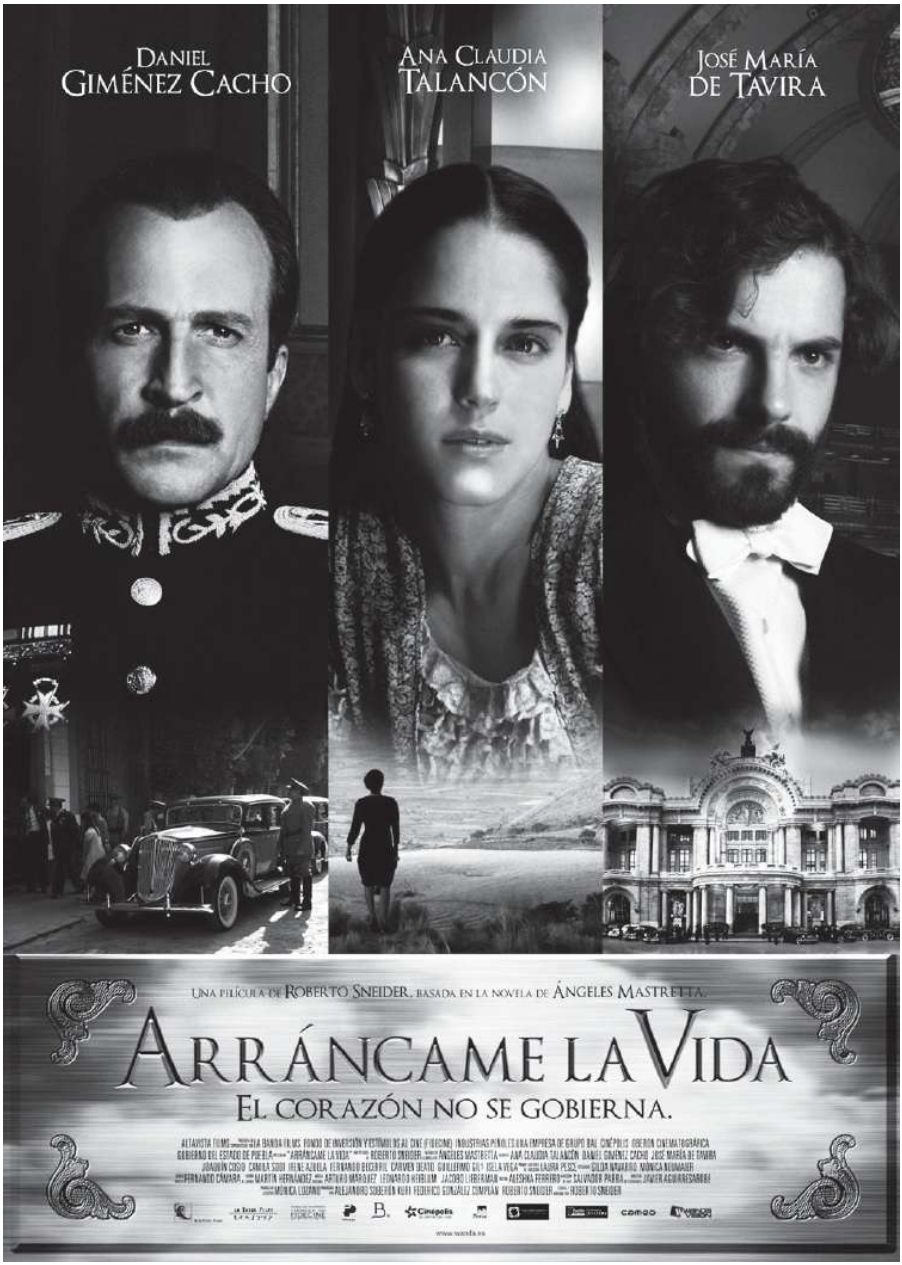
No olvidemos que también en "Arráncame la vida" hay un fuerte componente histórico ensamblado al registro ficcional. De hecho, la figura de Andrés Ascencio tiene un modelo claramente identificable en la historia real de Puebla.

Nos recuerda Monique Lemaître: "En cuanto al personaje de Andrés Ascencio, su parecido con Maximino Ávila Camacho, quien como Andrés, luchó contra los cristeros y llegó a ser gobernador de Puebla, parece evidente. Los generales federales que pelearon en esa contienda eran tristemente célebres por su crueldad".[1] [5] Y quisiéramos destacar también, entre los muchos otros personajes y acontecimientos que aparecen en esta obra de Mastretta y que tienen un correlato real-histórico, la infausta figura del Gringo Heiss, amigo y socio —en la novela— de Andrés Ascencio: El personaje de Heiss está probablemente inspirado en el del millonario norteamericano-poblano William Oscar Jenkins Biddle, nacido en 1878 en Shelbyville, Tennessee, y muerto en Puebla en 1963. El 19 de octubre de 1919, y siendo Jenkins cónsul norteamericano en Puebla, fue secuestrado. El gobierno de Carranza lo vio como un auto-secuestro inventado en Washington para justificar mayores presiones sobre Carranza mientras

que los Estados Unidos lo utilizaron como ejemplo del clima de inseguridad en México bajo el gobierno del mismo Carranza, clima poco propicio para las inversiones de capitales estadounidenses.

En la historia real, William Jenkins estuvo afiliado a los Ávila Camacho, especialmente a Maximino, y se dedicó a fabricar alcohol ilegalmente en los años veinte en su ingenio de Atencingo.[1]

Todo éste es el contexto histórico convulso y corrupto del México en que habitan Catalina y su esposo, el general Andrés Ascencio.[1 7] Pero detengámonos ahora en los intríngulis de esta historia amorosa. Y hagámoslo poniendo de relieve la particular manera en que Mastretta apela, para contarla, al género del melodrama.



“ARRÁNCAME LA VIDA” Y “MAL DE AMORES”: EL MELODRAMA PARODIADO

Los detractores de Mastretta —quienes la acusan de incurrir en fórmulas manidas— parecen perder de vista que existe una gran diferencia entre el expediente de acudir a un molde para usarlo siguiendo el recetario y, de otro lado, el recurso de apelar a dicho molde para realizar con éste operaciones paródicas. La divergencia

entre estas dos opciones resulta diametral. En el primer caso estamos ante un ejercicio que evita los riesgos propios del trabajo creativo y prefiere la seguridad que ofrecen los catálogos comerciales del consumo cultural; en el segundo se invoca la complicidad de los lectores para desplegar creativamente rutas de desvío, para construir estrategias de signo irónico que puedan ser leídas entre líneas y, de este modo, renovar incluso los géneros escriturales más conservadores y esquemáticos. En su diálogo con Ana Solanes, Mastretta deja entrever su vocación de juego al trasegar las rutas del melodrama. Y lo hace a propósito de un famoso bolero de María Grever. Nos dice: "Hay una canción, que cantaba con gran cursilería Libertad Lamarque, que decía: si yo encontrara un alma, como la mía, cuántas cosas bonitas, le contaría.

Yo la parodio cantando: si yo encontrara un alma como la mía, con toda certidumbre me aburriría".[1] [8]

En la entrevista que Ángeles Mastretta le concedió a Jorge Halperin —publicada en el diario Clarín, de Buenos Aires— puede leerse de un modo todavía más explícito esta disposición paródica de la autora en relación con los géneros populares. Y no dudamos en señalar dicha proclividad como un elemento constitutivo, nuclear, de su poética narrativa. Mastretta afirmaba en aquella ocasión: "Yo no creo que debamos despreciar el melodrama (…) pero sí mejorarlo (…) el gran chiste de hacer literatura con el melodrama es ponerle adentro ironía, sentido del humor y malicia".[1] Detengámonos un poco más en dos elementos centrales que, siendo inherentes a este género desde sus orígenes, resultan transgredidos o parodiados en el trabajo narrativo de nuestra novelista mexicana. Nos estamos refiriendo, de modo puntual, al intrínseco moralismo típico del melodrama y, por otra parte, a la construcción recurrentemente esquemática de sus personajes. Partamos del hecho, constatable históricamente, de que el término melodrama designa un tipo particular de representación escénica y novelística cuyas características están ligadas tanto a los gustos como a las axiologías populares; asimismo —de forma muy evidente—, al afán moralizador de sus autores y de su público.[2]

No deja de resultar llamativo el hecho de que este rasgo sea el mayor causante de las valoraciones contrapuestas que siempre se han cernido sobre éste. El público masivo se complace en un tipo de relato que abraza los valores aceptados socialmente, en los cuales el bueno siempre se premia y el malo recibe —invariablemente— un castigo proporcional a su fiereza. La crítica académica suele mostrarse mucho más ecléctica y, por tal razón, considera que un género tan maniqueo tergiversa por ello mismo la profunda complejidad de la condición

humana. Ahora bien, esta disposición moralizadora está relacionada, desde sus inicios, con la difícil legitimación cultural del melodrama como género representacional. Recordemos lo planteado a este respecto por Thomasseau: Los creadores trataron en primer lugar de dotar al género recién creado de un estatuto literario y teatral reconocido. Este deseo no debe separarse de la idea de una misión educadora que se le atribuyó al género: al contrario, va unido a ella.

Pixérécourt [Nancy, Francia,1773-1844] confesaba con toda lucidez que él escribía para gentes "que no sabían leer". Para este público nuevo, inculto en su gran mayoría, al que se le deseaba inculcar principios de sana moral y de buena política, había que elaborar una estética que fuera estricta y prestigiosa a la vez.

Para lograrlo, los melodramaturgos atenuaron los extremismos revolucionarios, implantaron sus códigos en nombre de la verosimilitud y la decencia, aspirando en una primera época a vincular el espíritu del melodrama con el prestigio de la tragedia.[2] [1]

La impronta de proclamar la sana moral, de favorecer la decencia, ha seguido acompañando la representación melodramática en los siglos posteriores y hasta nuestros días. Y se ha mantenido vigente al colonizar aquellos medios expresivos en que el arte de la ficción llegó a proyectarse en tiempos más recientes —nos referimos a los soportes radiofónicos, cinematográficos, televisivos, etc.—; así, su espectro de influencia hacia los públicos masivos no ha hecho más que ensancharse con los diferentes desarrollos tecnológicos y culturales. Pero hemos de encaminarnos ahora a analizar lo sucedido con la narrativa de Ángeles Mastretta y su específica manera de acometer el melodrama en la escritura de sus obras. Digámoslo desde un principio: el perfil de las heroínas que protagonizan sus textos está lejos de aquella inocencia perseguida tan característica del género. No estamos ante ese tipo de mujer empecinada en personificar la probidad más cara a la cultura patriarcal —que pasa por valores incuestionables como la fidelidad y la maternidad—; en otras palabras, las mujeres de Mastretta no están interesadas en representar la virtud, ni mucho menos en ser veneradas y posteriormente glorificadas en los altares del hogar.

Muy por el contrario, el principal horizonte de sus vidas se refiere a la reivindicación de su cuerpo y a la afirmación de su propio deseo.

Una y otra vez estas mujeres operan transgresivamente en relación con los paradigmas morales más conservadores. Las protagonistas de sus dos novelas —

Catalina Ascencio en “Arráncame la vida” y Emilia Sauri en “Mal de amores”—

viven sus cuerpos con total liberalidad. Más aún: podemos afirmar que la gran potencia de estos personajes viene dada precisamente por su capacidad de entregarse a los avatares del deseo. Éste es el principal motor que las conduce siempre a la aventura, que las lleva incluso a asumir la infidelidad como una experiencia perfectamente natural. En el caso de Catalina, a lo largo de la novela vemos cómo diversos amantes se suceden unos a otros sin que tal circunstancia en sí misma le genere culpas o autocrítica alguna —esto sobre la base de recordar que su propio marido, Andrés Ascencio, ha propiciado dicha conducta a partir de su promiscuidad y su desfachatez—. Pero quizás la contravención más significativa en este sentido, referida al arquetipo tradicional del melodrama, la constituye lo sucedido a Emilia Sauri. Recordemos que una de las estrategias distintivas del melodrama consiste en privilegiar a lo largo del entramado las historias amorosas y en utilizar, como recurso dramático, el conflicto del triángulo pasional.

Ahora bien, en el melodrama clásico dicho triángulo se resuelve siempre a favor del romance entre la heroína y el héroe; de hecho, la consolidación de este amor y el castigo del villano son, invariablemente, los elementos nucleares del desenlace de la trama. En efecto, “Mal de amores” nos cuenta el conflicto que vive Emilia Sauri en su relación amorosa con el pasional y revolucionario Daniel Cuenca, siempre inmerso en gestas incompatibles con la vida marital. Sin embargo, lo que incrementa la situación dramática de la protagonista es la aparición del médico Antonio Zavalza —hombre de vida tranquila y vocación hogareña—, quien se propone cortejar a Emilia. Quizás uno de los mejores momentos narrativos de esta novela se realiza en el encuentro amoroso de la protagonista y el médico, contado en el capítulo XXVI. Tras esta concreción amatoria, que en ningún momento implica una renuncia al intempestivo e intermitente amor de Daniel, Emilia se confiesa con su familia. Nos dice el narrador:

Habían desayunado juntos para asegurarse de que estaban de acuerdo, y no debían preocuparse por Emilia que de seguro dormía por fin entre los brazos de Zavalza. Cuando la oyeron entrar, se miraron en silencio y siguieron bebiendo su café. Emilia irrumpió en ese silencio con el gesto de un pájaro y los besó a uno por uno. Fue a sentarse junto a su padre, se sirvió café, tomó aire y les dijo con una sonrisa: —Soy bígama.

—El cariño no se gasta —le contestó Milagros Veytia.

—Ya iré viendo —dijo Emilia sin quitar de su boca la sonrisa de bienestar que le tenía tomado el cuerpo.[22]

Pero es seguramente el desenlace de la novela lo más elocuente en este sentido.

Antes que realizar una opción definitiva por alguno de los amores que atraviesan su vida, Emilia Sauri continúa hasta el final de sus días aquella alternancia entre dos hombres. No hay resolución del triángulo amoroso. No hay reproches ni hay castigos morales o sociales para esta mujer que desafía así al establecimiento patriarcal. He aquí un elemento esencial del melodrama que resulta abiertamente transgredido por la escritura de Mastretta. En el análisis que hace sobre este género representacional en la novela "Arráncame la vida", Aída Apter-Cragnolino advertía: La novela rosa no transgrede, sin embargo, el orden y la moral social ya que si el amor redime cuando es socialmente legítimo, puede perder irremediablemente (principalmente a la mujer) si es ilegítimo. La novela sentimental no invierte tampoco, a pesar del ethos del amor-pasión que la consume, los estereotipos sexuales tradicionales. El dominio masculino nunca de desafía realmente.[23]

Resulta evidente, a esta parte, que dicha preceptiva no rige en modo alguno la escritura ficcional de nuestra novelista mexicana. Vale la pena señalar con insistencia este núcleo temático en la cosmovisión de Ángeles Mastretta, pues la infidelidad es sin duda uno de los elementos más recurrentes en toda su obra narrativa. No olvidemos que en sus dos libros de cuentos, "Mujeres de ojos grandes" (1991) y "Maridos" (2007), buena parte de los relatos cuentan precisamente historias de amantes clandestinas.[24]

Dejemos, sin embargo, otra constancia de ello recordando las palabras que nos dice el narrador hacia el capítulo final en "Mal de amores": Antonio Zavalza lo supo siempre. Con ese conocimiento estuvo hilado desde el principio el fino enlace de su complicidad con Emilia Sauri. Era un hombre extraño entre los hombres, querible como ningún otro, porque como ningún otro fue capaz de comprender la riqueza de alguien que sin remedio y sin pausa tiene fuerzas para dos amores al mismo tiempo.[25]

La segunda gran transgresión que efectúa la narrativa de Mastretta frente a la axiología conservadora del melodrama tiene como blanco un valor que en las sociedades más tradicionales se considera

intocable: la maternidad. Dado que estamos ante uno de los fundamentos de la institución familiar, este principio no admite cuestionamientos en la cultura patriarcal. Una sociedad regida por este paradigma asume —sin la más mínima opción de salvedad o reparo— que la mayor realización posible de toda mujer llega cuando se convierte en madre; en consecuencia, dicha condición de madre viene a constituir la recompensa más alta que puede recibir biológica y socialmente cualquier mujer. En las acertadas páginas que Consuelo Meza Márquez le dedica a la novela “Arráncame la vida”

—al ocuparse analíticamente de diversas escritoras mexicanas— se recalca la forma absolutamente contrapuesta como Catalina Ascencio vive la maternidad y el dramatismo que tal circunstancia le genera. Nos dice Meza Márquez: “Como madre, Catalina no asimiló el deber ser: los embarazos representaban una pesadilla, rechazaba los cambios de su cuerpo y se sentía poseída por un ser extraño y ajeno a ella”. Y más adelante agrega estas consideraciones que dan cuenta de una especie de insurrección íntima llevada a cabo por Catalina: “La personaja (sic), hasta cierto punto, tiene control sobre su cuerpo. Rechaza las concepciones de la maternidad y del amor maternal como instintivos, así como la imagen de la madre sin vida propia, abnegada y sacrificada. Controla su maternidad y desafía el rígido código moral que se adscribe a la mujer”.[2]

Fotograma de “Arráncame la vida”, Altavista Films/La Banda Films. Dir.

Roberto Sneider, 2008

En diferentes momentos de esta novela encontramos la voz de Catalina lanzando cáusticas diatribas contra la condición de madre, contra lo que considera su absurda idealización, contra los cambios físicos que provoca el embarazo —los cuales, a su juicio, deforman y estropean el cuerpo femenino—, contra los "lastres y obligaciones espeluznantes de la maternidad".[2 7] Pero quedémonos ilustrativamente con el diálogo que se lee en el capítulo X, cuando la protagonista se encuentra con su buena amiga Bibi —quien está embarazada— y le protesta porque no le habla con sinceridad sobre el envío de su primer hijo a un internado militar y sobre su actual circunstancia. La cita inicia con el reproche que Catalina le hace: —Quiero que no me trates como si fuera yo una pendejada. Esa historia de la felicidad de tu hijo cuéntasela a Chofi, si quieres hasta te ayudo con los detalles, pero conmigo podrías llorar, ¿o no tienes ganas?

—No, no tengo ganas. No por eso. A veces lloro, pero por la panza y el encierro.

—Son horribles las panzas, ¿no?

—Horribles. Yo no sé quién inventó que las mujeres somos felices y bellas embarazadas.

—Seguro que fueron los hombres. Ahora, hay cada mujer que hasta pone cara de satisfacción.

—¿Qué les queda?

—Pues si quiera el enojo. Yo mis dos embarazos los pasé furiosa. Qué milagro de la vida ni qué fregada.[2 8]

Como hemos podido rastrear, Ángeles Mastretta revisita el melodrama de modo transgresor para ensanchar los rígidos moldes de su estructura y abrirlos a nuevas perspectivas tanto axiológicas como estéticas. Lo propio hace con otras formas de la cultura popular, como las supersticiones, la cocina autóctona o el bolero. Y pese a las diatribas que estos procedimientos le han acarreado —dado que algunos críticos ven en ellos una mera estratagema con fines comerciales—, lo cierto es que su narrativa no se limita a una utilización mecánica de dichos recursos. Más bien diríamos: Mastretta los incorpora orgánicamente a su mundo ficcional y los resignifica. Compartimos, en este orden de ideas, la objeción que plantea Linda Egan cuando afirma: "(…) si se estudia detenidamente cada artefacto cultural en su contexto y en función de su contribución al argumento

y el desarrollo de la caracterización, es evidente que la cultura popular es, por así decirlo, otro personaje más de la novela, y que desempeña un rol activo y semántico".[2] Esto es precisamente lo que sucede con el bolero en la novela "Arráncame la vida", donde incluso el título de la obra proviene de una famosa canción de Agustín Lara. Anotemos además que ésta es una suerte de narración con banda sonora, o una especie de novela con cancionero. A lo largo de su entramado se dejan escuchar numerosos temas musicales de la tradición popular mexicana, como "Contigo en la distancia", "Temor", "La barca de Guaymas", "Qué chula es Puebla", "Palmeras", "Obsesión", "La noche de anoche",

"Cenizas", "Contigo en la distancia", "Arráncame la vida", "El jinete",

"Farolito", "Sobre las olas", entre otras referencias musicales distintas que incluyen fragmentos de Mahler y el Himno Nacional Mexicano.[21]

El crítico Álvaro Salvador realizó un análisis de "Arráncame la vida" en el cual revisa, justamente, el trasfondo simbólico que juega el homónimo bolero de Agustín Lara en la obra de Mastretta. En dicho estudio afirma: "La novela se estructura a partir de un núcleo marginal, el modelo que le ofrece un producto típico de la industria cultural contemporánea: el bolero". Resulta interesante este estudio, pues nos permite asomarnos de nuevo —como hemos venido planteando— a la complejidad semántica que se esconde tras la aparente sencillez que caracteriza la escritura de la autora. Dicho bolero, que se referencia in extenso en el capítulo al cual aludíamos previamente, abre una profusión de significados que contribuye a densificar el trabajo ficcional de Mastretta. Nos dice Álvaro Salvador: (…) el bolero en nuestro caso no se limita a ser una simple ilustración de la

peripecia amorosa a que aludimos, ni el titulo de la novela es un capricho casual o arbitrario. En realidad, este bolero, "Arráncame la vida", actúa como andamiaje fundamental del relato y se dirige a un segundo destinatario estableciendo la trama simbólica de la relación amorosa verdaderamente pertinente en el texto, la que une a la protagonista narradora con su marido el general Andrés Ascencio.[211]

Quisiéramos describir, en esta revisión del modo paródico en que Mastretta apela a los géneros populares, un ingenioso procedimiento realizado por la autora. Éste se refiere a la construcción de sus personajes. Bien conocido es el maniqueísmo característico de los tipos con los cuales funciona el melodrama. Thomasseau lo refiere en los siguientes términos: "La división de la humanidad, según el

melodrama clásico, es simple e intangible: los buenos de un lado, los malos del otro. Y entre ellos no hay compromiso posible. Estos personajes, construidos de una sola pieza, representan valores morales particulares". Posteriormente agrega: "Los personajes del melodrama son personae, máscaras en su comportamiento y lenguaje, fuertemente codificadas e identificables de inmediato. Esta tipología, que se caracteriza por la fijeza de los tipos, se reduce a algunas entidades principales".[212] Dicha circunstancia hace que no sólo sean esquemáticos los entramados del melodrama, sino que las reacciones de sus personajes ante circunstancias conflictivas resulten bastante previsibles a lo largo de la narración. Estas historias destacan siempre el drama de carácter amoroso; asimismo, en la gramática esencial del relato, sus personajes se centran en cuatro figuras principales: el villano, la heroína, el héroe y el cómico. Veamos a continuación algunos comentarios simbólicos y estructurales que sobre cada uno de ellos nos aporta Thomasseau.

Sobre el villano afirma: "Hábil para deslizarse en la noche envuelto en un manto oscuro, para saberlo y vigilarlo todo, parece movido sólo por la ambición o la venganza (…) El malvado, merced a la persecución a que somete a su víctima, es el motor del melodrama. Sin sus maquinaciones, la anécdota perdería lo fundamental de su naturaleza". En relación con la heroína, comenta: "Las heroínas del melodrama suelen ser una esposa ejemplar, pero más que nada una madre, a quien se separa de sus hijos. Buenas, bellas, sensibles, con una inagotable capacidad de sufrir y llorar, padecen una doble sumisión, filial y marital, así como las consecuencias de actos irreparables". Respecto del héroe, leemos: "La característica fundamental de todos los héroes de melodrama es ser puros y sin mácula, y oponer a la negrura de los designios del malo una virtud sin claudicaciones". Finalmente, sobre el cómico nos dice: se le adjudica "al personaje cómico la función de intervenir inmediatamente después, o algunos instantes antes, de las escenas más patéticas. La dificultad para el dramaturgo consistía en reducir la artificiosidad de esta inclusión cómica".[213] Pero, ¿cómo desarrollar personajes complejos dentro de un paradigma de caracterización tan específico y cerrado? Si revisamos detenidamente las funciones que cumplen a lo largo del relato los protagonistas de Mastretta, nos llevaremos una sorpresa.

Lo primero que haremos será señalar que, en el caso de "Arráncame la vida", hay una fuerte condensación de las funciones narrativas esenciales; es decir, los personajes fundamentales son sólo dos: Catalina y Andrés Ascencio — recordemos que las figuras a partir de las cuales se construyen los triángulos amorosos son absolutamente

episódicas, incluida la de Carlos Vives—. Esto nos lleva a percibir que a lo largo de la historia se presenta un fenómeno que podríamos denominar acumulación de roles. No olvidemos, por otra parte, que Mastretta no aplica en sus ficciones el maniqueísmo propio del melodrama, lo cual le permite contravenir la alineación irreconciliable entre buenos y malos. Y

es precisamente por esta ruta creativa como arriba la autora a la construcción de sus personajes mixturados. Tal es el caso de Andrés Ascencio, quien lleva a cabo simultáneamente los papeles del héroe y del villano. Recordemos que desde la primera página de la novela —cuando la narradora conoce a Andrés— la descripción inicial que hace de él nos da la clave de este doble rol, de esta anómala oscilación entre el bien y el mal. Nos dice Catalina: "Dijo su nombre y se sentó a conversar entre nosotros. Me gustó. Tenía las manos grandes y unos labios que apretados daban miedo y, riéndose, confianza. Como si tuviera dos bocas".[214] Catalina, a su vez, encarna a la heroína y, en reiterados momentos, al cómico; dicho de otro modo, ella es quien sufre y goza, quien vive y satiriza.

Esta extraña caracterización dota a lo personajes, sin embargo, de una gran potencia dramática y los aleja de cualquier estereotipo. Los réditos narrativos de un proceder tan heterodoxo saltan a la vista: ni Catalina ni Andrés dejan de sorprendernos con su accionar a todo lo largo de la trama; y, cuando se entrecruzan en sus duelos verbales, aquellos contrastados diálogos se revelan de modo tan poderoso como chispeante.

Si tuviésemos que ejemplificar los momentos de la novela en los cuales se percibe con mayor nitidez el rol de héroe llevado a cabo por Andrés, indicaríamos la primera etapa de su conquista amorosa de Catalina, cuando se propone deslumbrar —y lo consigue— a la muchacha y a su familia (capítulo I).

La segunda ocasión se la concede el eficaz artificio de construir a Eulalia, su primera esposa revolucionaria y mártir, valiente e idealizada, cuya imagen sirve de modelo a la joven Catalina y opera sobre ella un verdadero deslumbramiento (capítulo IV). No obstante, luego de estas circunstancias viene lo que llamaríamos la deflación de este héroe ilusorio, cuando Catalina descubre que toda aquella historia de Eulalia es un embuste. Andrés la confronta con su habitual cinismo: "¿Entonces qué? ¿No quieres ser gobernadora?". Y la narradora nos dice: "Lo miré, nos reímos, dije que sí y olvidé el intento de crearle un pasado honroso".[215] En lo que toca a su rol de villano, los ejemplo abundan a lo largo de la novela. Sin embargo, hay dos

particularmente representativos por su grado de crueldad: el crimen de Atencingo, en el cual más de cincuenta campesinos —niños incluidos— son asesinados por el ejército a órdenes de Andrés (capítulo VII). Y está también, desde luego, el asesinato de Carlos Vives (capítulo XIX), que corresponde al episodio más doloroso en la vida de Catalina, quien narra así el encuentro del cadáver: "Abrí la puerta, me encontré con su cabeza. Le acaricié el pelo, tenía sangre. Le cerré los ojos, tenía sangre en el cuello y la chamarra. Un agujero en la nuca".[21]

Respecto a los roles que desempeña Catalina a lo largo del relato, el más notorio es el de heroína; de hecho, su protagonismo en la novela resulta doble: como personaje y como narradora. Tengamos en cuenta, además, que esta novela nos cuenta el amplio proceso de aprendizaje llevado a cabo por ella —el descubrimiento de su sexualidad, su formación como mujer, el despertar de su consciencia, la conquista siempre relativa de su autonomía—; en otras palabras, recordemos que estamos ante un bildungsroman. De los muchos momentos en que ella encarna a la heroína, destacaríamos dos, muy cruciales ambos para su consolidación como sujeto. El primero de ellos se refiere a su descubrimiento del placer, cuando —en su inquietud por aprender a sentir— recibe de una gitana esta instrucción: Aquí tenemos una cosita —dijo metiéndose la mano entre las piernas—. Con ésa se siente. Se llama el timbre y ha de tener otros nombres. Cuando estés con alguien piensa que en ese lugar queda el centro de tu cuerpo, que de ahí vienen todas las cosas buenas, piensa que con eso piensas, oyes y miras; olvídate de que tienes cabeza y brazos, y ponte toda ahí. Vas a ver si no sientes.[217]

Un segundo momento clave en la difícil construcción de su autonomía se presenta cuando Catalina aprende a conducir automóvil. Esta situación —que la protagonista realiza a espaldas de Andrés— se nos cuenta en el capítulo XII de la novela. En lo que tiene que ver con su registro cómico, especifiquemos que éste se desarrolla especialmente a través de aquellos diálogos en los cuales Catalina confronta a su marido con desparpajo y, de esta manera, ridiculiza el patrón machista que rige el mundo en que viven. La primera oportunidad para hacerlo es propiciada por la solemnidad absurda de su precoz matrimonio: Yo no tenía firma, nunca había tenido que firmar, por eso nada más puse mi nombre con la letra de piquitos que me enseñaron las monjas: Catalina Guzmán.

—De Ascencio, póngale ahí, señora —dijo Andrés, que leía tras mi espalda.

Después él hizo un garabato breve que con el tiempo me acostumbré a reconocer y hasta hubiera podido imitar.

—¿Tú pusiste de Guzmán? —pregunté.

—No, m'ija, porque no es así la cosa. Yo te protejo a ti, no tú a mí. Tú pasas a ser de mi familia, pasas a ser mía —dijo.

—¿Tuya?

A continuación, ella se percata de que Andrés no ha venido acompañado de su familia. En su lugar han venido dos amigos, uno de los cuales oficia en calidad de testigo. Catalina protesta y esto genera una situación carnavalesca. Veamos: —Si firma Rodolfo, también que firmen mis hermanos —dije yo.

—Estás loca, si son puros escuincles.

—Pero yo quiero que firmen. Si Rodolfo firma, yo quiero que ellos firmen. Ellos son los que juegan conmigo —dije.

—Que firmen, pues, Cabañas, que firmen también los niños —dijo Andrés.

Nunca se me olvidarán mis hermanos pasando a firmar. Hacía tan poco que habíamos llegado de Tonanzintla que no se les quitaba lo ranchero todavía.

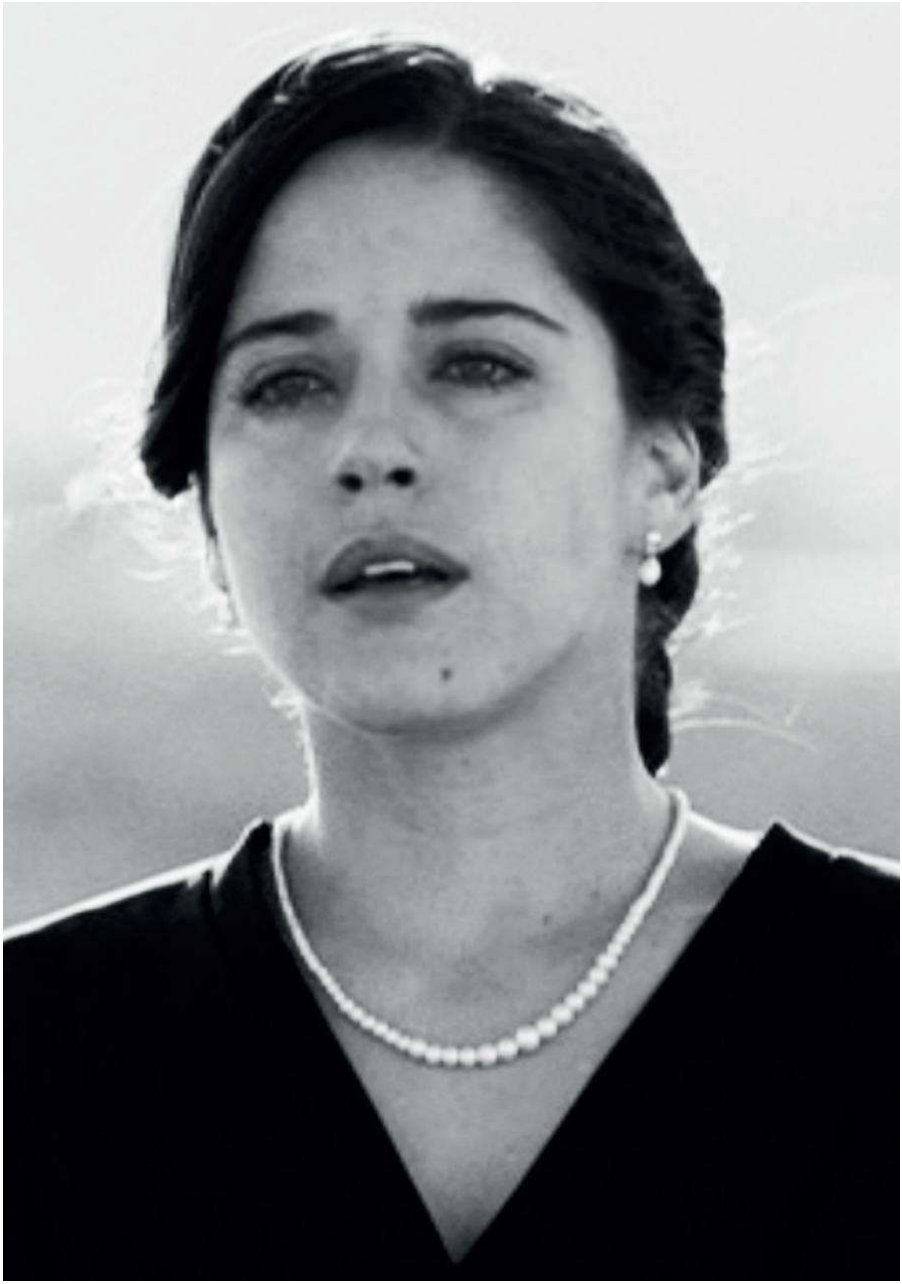
Bárbara estaba segura de que yo había enloquecido y abría sus ojos asustados.

Teresa no quiso jugar. Marcos y Daniel firmaron muy serios, con los pelos engomados por delante y despeinados por atrás.[218]

No quisiéramos, al cerrar este punto, dejar la sensación de que nuestra novelista practica el melodrama tímida o tenuemente. Al contrario: la suya es una apuesta por enriquecer el género, como hemos venido planteando, lo cual la sitúa en las antípodas de cualquier negación. Hemos pues de subrayar que la filiación melodramática de Mastretta ha sido clara de forma reiterada a lo largo de su obra, como en aquella apología del sentimentalismo que está en su breve ensayo titulado "Don de lágrimas". Allí leemos: "Casi cualquiera de nosotros ha tenido al menos un buen maestro del don del llanto, aunque a diario traicionemos sus enseñanzas para complacer al buen gusto y al arte de fingir fortaleza".[21]

A esta parte podemos afirmar que la narrativa de Ángeles Mastretta construye unas coordenadas de representación literaria cuya mirada es mucho más femenina que feminista, en el sentido de que no está antecedida de una conceptualización teórica ni regida por propósitos proselitistas. Más bien diríamos que sus ficciones están orientadas por el recorrido de unas protagonistas dispuestas a conquistar su destino, su propio cuerpo —con todo y sus itinerarios en la búsqueda del placer—. Mastretta se resiste a la victimización de sus personajes: sus mujeres no perecen en ningún sacrificio final —tan característico de las heroínas de la tradición literaria— sino que se afirman en su exploración vital; de allí la predilección de la autora por los finales abiertos. Y

aunque en sus periplos no suelen lograr la autonomía plena, sí hay en estas mujeres una clara incorporación del goce, de la vivencia hedónica, así como una evidente conquista de su capacidad para tomar determinaciones propias. En lo que toca a la relación con sus hombres, se advierte en ellas una mirada burlona, a veces compasiva y, en todos los casos, decididamente orientada por el deseo. De otra parte, nos hallamos ante una obra cuyo principal núcleo de atención está puesto en la vida privada, en la dimensión doméstica. Desde allí se indagan los recorridos vitales de sus personajes, desde esta perspectiva se miran los grandes acontecimientos de la historia mexicana del siglo XX. Hay aquí una apuesta a fondo por desacralizar tanto los mitos como los héroes del periodo revolucionario y post-revolucionario. Finalmente, en lo que se refiere a su modo de aproximarse a los registros de la cultura popular, Mastretta se reserva siempre la posibilidad de hacerlo de un modo libre, abierto; pero, fundamentalmente, renovador. Y esto lo hace procurando no afectar la fruición de sus lectores, pues, tal como se lo planteó a Bárbara Mujica, su escritura está gobernada por un fuerte propósito de agradarlos: “Lo que me gusta es escribir libros que den a la gente algo así como un boleto de avión para irse a otro mundo, algo así como la oportunidad de fantasear, de soñar, de sentir otro mundo, de sentir que ellos pertenecen a otro mundo”.[22]



Fotograma de “Arráncame la vida”, Altavista Films/La Banda Films. Dir.

Roberto Sneider, 2008.

NOTAS AL PIE

I El arte de novela en el Postboom latinoamericano 1Marcos

señala que “Yo el Supremo” de Roa Bastos es una obra de anticipación, a pesar de que su experimentalismo no difiere escrituralmente del que caracterizó al Boom. En su perspectiva crítica, de matices esencialmente sociales y políticos, reivindica la vocación de Roa Bastos por desmantelar los discursos que encubren los abusos del poder: “(…) Roa Bastos se yergue, sobre todo, como el gran precursor del Postboom, por su ejemplar desacralización del discurso culto , de los amos del lenguaje civilizado de las academias, el mercado literario y las cátedras y revistas al servicio del imperialismo”. MARCOS, Juan Manuel. Roa Bastos, precursor del Postboom. Katún. México, 1983. Págs. 78, 79.

2SHAW, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Cátedra. Madrid, 1988

(1981). Pág. 161.

A partir de la sexta edición de este estudio, publicada en 1999, Shaw corrigió este planteamiento y desarrolló mucho más profusamente su investigación.

3Cfr. HEKER, Liliana. “Posboom: una poética de la mediocridad”. En: El ornitorrinco, Nº 14, Buenos Aires, julio-agosto 1986.

4Citaremos este trabajo recurriendo a una edición muy posterior. Nos referimos a aquella importante recopilación de estudios escritos por Ángel Rama sobre el tema específico de la novela en nuestro continente.

Cfr. RAMA, Ángel. “Los contestatarios del poder”. En: La novela en América Latina, panoramas 1920-1980. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile, 2008 (1982).

5Ibíd. Pág. 537.

6Nótese que ni siquiera hay unificación en la grafía de este segundo nombre,

pues los críticos que lo han adoptado hablan de Postboom (Tornés Reyes), de

Posboom (Shaw, Gutiérrez Mouat) y de Postboom (Marcos, Blaustein).

7RAMA, Ángel. “El Boom en perspectiva”. En: La novela en América Latina,

panoramas 1920-1980. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago de

Chile, 2008 (1982). Pág. 264. (El subrayado es nuestro.)

8GÁLVEZ, Marina. La novela hispanoamericana contemporánea. Taurus.

Madrid, 1987. Págs. 46, 47.

9Ibíd. Pág. 49.

10 VIÑAS, David. “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa

latinoamericana”. En: RAMA, Ángel (editor). Más allá del Boom: literatura y

mercado. Folios Ediciones. Buenos Aires, 1984. Pág. 21 y ss.

11 RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Notas sobre (hacia) el Boom”. En: Obra

selecta. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 2003. Pág. 115.

12 Ibíd. Págs. 116, 117.

13 DONOSO, José. Historia personal del Boom. Alfaguara. Madrid, 1999

(1972). Págs. 14, 15.

14 SHAW, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom.

Posmodernismo. Cátedra. Madrid, 2008 (sexta edición ampliada, 1999). Pág. 99.

15 “Having adopted, for working purposes at list, the term Postboom, the

questions remain as to what it is and why it happened. That is: in what ways

does the Postboom differ from the Boom and why did the transition take place?

At this stage of researching into a very recent phenomenon, answers have to be,

at best, tentative".

SWANSON, Philip. "Conclusion: After the Boom". En: Philip Swanson (editor).

Landmarks in Modern Latin American Fiction. Routledge. London / New York,

1990. Pág. 223. (La traducción es nuestra.)

16 RAMA, Ángel. "El Boom en perspectiva". Op. cit. Pág. 292 y ss.

17 SHAW, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom.

Posmodernismo. Op. cit. Págs. 108, 259.

18 Cuando le preguntaron a Carlos Barral, el mítico editor de Seix-Barral, en

qué momento había empezado el Boom, respondió: "El Boom se ha producido

tan rápidamente que es muy difícil no solamente decir cómo empezó, sino

cuándo empezó. No sé, cuando yo publiqué la primera novela de Vargas Llosa,

realmente el Boom no existía todavía. Ahora bien, esa novela tuvo un enorme

éxito y probablemente eso contribuyó a que otros autores latinoamericanos

despertaran la curiosidad general. Pero no sería la única causa. Evidentemente, el

éxito asombroso de García Márquez ha contribuido a consolidar un fenómeno

que ya se había producido".

TOLA DE HABICH, Fernando y GRIEVE, Patricia. Los españoles y el

Boom.

Tiempo Nuevo. Caracas, 1971. Pág. 15.

19 RAMA, Ángel. “El Boom en perspectiva”. Op. cit. Págs. 292, 293.

20 Cfr. MARTIN, Gerald. “Boom, Yes; New Novel, No: Further Reflections on

the Optical Illusions of the 1960’s in Latin America”. En: Bulletin of Latin

American Research, vol. 3, Nº 2. New Jersey, 1984.

21 RAMA, Ángel. “El Boom en perspectiva”. Op. cit. Pág. 293.

22 SHAW, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom.

Posmodernismo. Op. cit. Págs. 259, 260.

23 Cfr. MARCOS, Juan Manuel. Op. cit. Pág. 63 y ss.

24 TORNÉS REYES, Emmanuel. ¿Qué es el Postboom? Editorial Letras

Cubanas. La Habana, 1996. Pág. 23.

25 Resulta forzoso en este punto aclarar que Shaw no desconoce el papel

fundamental de Puig en el Postboom, sino que lo incluye en un capítulo aparte

que dedica a cuatro novelistas que considera de transición ; son éstos: Fernando

del Paso, Reinaldo Arenas, Alfredo Bryce Echenique y Manuel Puig. Nos dice

Shaw: “En Puig ya encontramos la referencialidad, la crítica social, la

coloquialidad, el énfasis en el amor y la presencia de personajes del proletariado,

típicos del Posboom. Todo esto confirma el postulado de Giordano [Enrique] de

que la obra de Puig constituye una línea divisoria en la narrativa novísima

hispanoamericana".

SHAW, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom.

Posmodernismo. Op. cit.

26 Cfr. HARSS, Luis. "Mario Vargas Llosa, o los vasos comunicantes". En: Los

nuestros. Alfaguara. Madrid, 2012 (1966).

27 En la ya citada entrevista a Carlos Barral, cuando le preguntaron por los

nombres del Boom, éste contestó: "Bueno, pienso claramente en Cortázar,

pienso en Vargas, pienso en García Márquez, pienso en Fuentes, en Donoso; los

demás serían como una segunda fila, ¿no?".

TOLA DE HABICH, Fernando y GRIEVE, Patricia. Op. cit. Pág. 20.

28 Cfr. WILLIAMS, Raymond L. "Response to Donald Shaw's 'Skármeta

between Postboom and Postmodernism'". En: Revista de Estudios Hispánicos,

N° 33. Washington, 1999.

29 BLAUSTEIN, Daniel. Procedimientos miméticos y antimiméticos en las

obras del Postboom. Georg Olms Verlag. Hildesheim / Zürich / New York,

2011. Pág. 40.

30 Muchos estudiosos han sido especialmente severos con este culto a la fama

que, durante el Boom, transformó al autor en superestrella ; nos dice a

este

respecto la crítica Jean Franco: “Fuentes y Vargas Llosa, sin embargo, no se

sienten atraídos por una escritura que signifique unos pocos lectores altamente

calificados: al contrario, aspiran al público de la cultura de masas”.

FRANCO, Jean. “Memoria, narración y repetición: La narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas”. En: RAMA, Ángel (editor). Más allá del Boom: literatura y mercado. Op. cit. Pág. 124.

31 TORNÉS REYES, Emmanuel. Op. cit. Págs. 12, 14.

32 NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. “Últimas tendencias y promociones”.

En: BARRERA, Trinidad (coordinadora). Historia de la literatura

hispanoamericana, Tomo III, Siglo XX. Editorial Cátedra. Madrid, 2008. Págs.

168, 174.

33 CHAO, Ramón. Un posible Onetti. Ronsel Editorial. Barcelona, 1994. Pág.

31.

34 Refiriéndose a esta segunda concepción novelística, el crítico Eduardo

Becerra ha hablado de “la ficción inagotable”, expresión con la cual apunta al

fuerte rol de interpretación que dicha escritura demanda del lector. Y la opone a

lo que denomina “la ficción consumada”, que equivaldría a lo que hemos

denominado una narrativa amigable con el lector.

Cfr. BECERRA, Eduardo. Pensar el lenguaje, escribir la escritura.

Experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Universidad Autónoma de Madrid, 1996.

35 AÍNSA, Fernando. Palabras nómadas, nueva cartografía de la pertenencia.

Iberoamericana Editorial Vervuert. Madrid, 2012. Pág. 24.

36 Cfr. GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo. “La narrativa latinoamericana del

Posboom”. En: Revista Interamericana de Bibliografía, Nº 38. Washington,

1988.

37 TORNÉS REYES, Emmanuel. Op. cit. Págs. 44, 45.

38 “The discourse of truth, developed by Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur,

and others of the hermeneutic tradition, is placed under serious question by the

postmodern novel in Latin America. Latin American society and culture have

experienced the same crisis of truth that Jean-Françoise Lyotard, Jean Baudrillar,

and Frederic Jameson describe in the North Atlantic nations; this crisis of truth is

manifested in the recent postmodern novel”.

WILLIAMS, Raymond L. The Postmodern Novel in Latina America: politics, culture and the crisis of truth. MacMillan Press. New York, 1995. Pág. 127. (La traducción es nuestra.)

39 “In ‘The Postmodern Novel in Latin America’ (1995) Williams develops his

earlier affirmations, this time placing ‘the possibilities of articulating truths’ at

the center of the debate. For him, the Boom was ‘the culminating moment of

Latin American modernism', because the Boom writers 'still believed' in the

notion of expressing truths in fiction. Postmodernism, by contrast, is for

Williams a much more complicated, even contradictory phenomenon, but it

seems to be related (even in Latin America) to some kind of 'crisis of truth'".

SHAW, Donald L. The Postboom in Spanish American Fiction. State University of New York, 1998. Pág. 170. (La traducción es nuestra.)

40 GIARDINELLI, Mempo. "Posmodernidad y Posboom en la literatura

latinoamericana". En: Así se escribe un cuento. Beas Editores. Buenos Aires,

1990. Pág. 73.

41 SHAW, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom.

Posmodernismo. Op. cit. Pág. 365. (El subrayado es nuestro.)

42 BLAUSTEIN, Daniel. Procedimientos miméticos y antimiméticos en las

obras del Postboom. Op. cit. Pág. 43. (Los resaltados vienen del original.)

43 Este texto procede en una conferencia que Skármeta dictó en The Wilson

Center, Washington, en octubre de 1979. Inicialmente circuló en formato

mimeografiado y luego se publicó en diversas revistas. Citamos aquí por el

volumen de Raúl Silva Cáceres, en el cual se recopilan diversos estudios

dedicados a la obra del chileno.

SKÁRMETA, Antonio. “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”. En: SILVA CÁCERES, Raúl (y otros).

Del cuerpo a las palabras: La narrativa de Antonio Skármeta. Literatura Americana Reunida. Madrid, 1983. Pág. 139.

44 RAMA, Ángel. “Los contestatarios del poder”. Op. cit. Pág. 501 y ss.

45 Ibíd. Pág. 511.

46 Cfr. GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo. Op. cit. Pág. 5.

47 CANTERO ROSALES, María Ángeles. El Boom femenino

hispanoamericano de los años ochenta, un proyecto narrativo de ser mujer .

Universidad de Granada, 2004. Pág. 113.

48 REISZ, Susana. Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica.

Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos / Edicions de la

Universitat de Lleida, 1996. Pág. 60.

49 TORNÉS REYES, Emmanuel. Op. cit. Págs. 46-47, 48.

50 FUENTES, Carlos. “El Postboom (1)”. En: La gran novela latinoamericana.

Alfaguara. Madrid, 2011. Pág. 333.

51 SHAW, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom.

Posmodernismo. Op. cit. Pág. 223.

52 BLAUSTEIN, Daniel. “Rasgos distintivos del Postboom”. En: Revista

Iberoamérica Global, vol. 2, Nº 1. The Hebrew University of Jerusalem, febrero

de 2009. Pág. 180.

53 Una obra emblemática en este sentido es la novela “No pasó nada” (1980), de

Antonio Skármeta; por eso quisiéramos retomar esta reveladora observación que

aparece en su prólogo: “A uno de ellos, en un patético umbral entre la noche y la

madrugada, le oí decir que hubiera preferido una muerte cierta en la patria

lejana, a este melancólico agonizar en idiomas incompatibles. Despojados de su

ámbito natural, desprovistos de sus utopías, minuciosamente derrotados, los

emigrantes latinoamericanos comenzaron una militancia en guetos de melancolía

que muchas veces les impidió asumir las pasiones cotidianas de los países que

les ofrecían refugio”.

SKÁRMETA, Antonio. No pasó nada. Debolsillo. Buenos Aires, 2005 (1980).

Pág. 4.

54 AÍNSA, Fernando. Op. cit. Págs. 117, 118.

55 GIARDINELLI, Mempo. “Historia y novela en la Argentina de los 90”. En:

KOHUT, Karl y PAGNI, Andrea (editores). La invención del pasado. La novela

histórica en el marco de la Posmodernidad. Editorial Vervuert. Frankfurt /

Madrid, 1997. Pág. 182.

56 LÓPEZ CÁCERES, Alejandro José. “De la literatura en un mundo

abarrotado”. En: Entre la pluma y la pantalla: reflexiones sobre

literatura, cine y

periodismo. Universidad del Valle. Cali, 2005. Pág. 52.

57 VOLPI, Jorge. “La literatura latinoamericana ya no existe”. En: Revista de la

Universidad de México, Nº 31, 2006. Pág. 92.

58 NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. Op. cit. Pág. 167. (El subrayado es

nuestro.)

59 Cfr. FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio (editores). McOndo, una antología

de nueva literatura hispanoamericana. Grijalbo/Mondadori. Barcelona, 1996.

60 Cfr. VOLPI, Jorge; URROZ, Eloy; PADILLA, Ignacio; CHÁVEZ, Ricardo;

PALOU, Miguel Ángel. “Manifiesto Crack”. En: Lateral. Revista de Cultura, Nº

70. Barcelona, octubre de 2000.

61 “One need only quickly browse the literary offerings at his local bookstore to

realize that literature is big business and that marketing of books is perhaps more

important today than it never has been. An author certainly might make some

semblance of a living without Oprah Winfrey’s stamp of approval, or even

achieve a certain academic reputation as a serious writer owing to the almost

underground quality of his work and the fact that masses haven’t read it. It

remains, however, that in order to sell books and be critically

important , an

author is well-served by forming part of a movement or generation, commercial

or theoretical in nature, that might represent new ideas, reject perceived tired

forms and motifs, and signal bold changes on the literary, even canonic,

horizon". CARBAJAL, Brent James. "The Packaging of Contemporary Latin

American Literature: 'La Generación Crack' and 'McOndo'". En: Confluencia:

Revista Hispánica de Cultura y Literatura, vol. 20, Nº 2. University of Northern

Colorado, 2005. Pág. 122. (La traducción es nuestra.)

62 FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio (editores). Op. cit. Pág. 8.

63 A este respecto, nos dice Alberto Castillo Pérez: "los títulos de los apartados

tienen un sentido que apunta hacia una intención académica e incluso

pedagógica. El 'Manifiesto Crack' es una suerte de carta de presentación con la

cual cinco jóvenes escritores fueron presentados en sociedad, la carta pretende

dejarnos en claro quiénes son, de dónde vienen y cuál es su búsqueda literaria.

Para conseguirlo fue también necesario hacernos ver que no tienen nada que ver

con la literatura complaciente y comercial que tanto se estila hoy en día y que no

debemos esperar de sus novelas que sean fáciles". CASTILLO PÉREZ, Alberto.

“El Crack y su manifiesto”. En: Revista de la Universidad de México, Nº 3,

2006. Pág. 83.

64 VOLPI, Jorge; URROZ, Eloy; PADILLA, Ignacio; CHÁVEZ, Ricardo;

PALOU, Miguel Ángel. Op. cit. Pág. 2.

65 Ibíd. Pág. 4.

II Manuel Puig: Divas, pop y melodrama Manuel Puig

(Fotografía: Elisa Cabot, 1979)

66 Esta cita procede de la edición que Seix-Barral hizo de dos guiones que

Manuel Puig escribió en 1978, a petición del productor mexicano Manuel

Barbachano. Ninguno de ellos llegó a filmarse. Cfr. PUIG, Manuel. “Prólogo”.

En: La casa del villano y Recuerdo de Tijuana. Seix-Barral. Barcelona, 1985.

Pág. 10.

67 SOSNOWSKI, Saúl. “Entrevista a Manuel Puig”. En: Revista Hispamérica,

año 1, N° 3. Maryland, 1973. Pág. 71.

68 FOSSEY, Jean Michel. “Manuel Puig”. En: Galaxia latinoamericana (siete

años de entrevistas). Inventarios Provisionales Editores. Las Palmas de Gran

Canaria, 1973. Págs. 141, 142.

69 Una buena muestra de la cantidad de estudios que ha propiciado la obra de

Puig puede verse en el compendio bibliográfico publicado por Guadalupe Martí-

Peña en 1997, en el cual se refieren 387 entradas que incluyen libros, ensayos

críticos, artículos periodísticos, entrevistas y tesis doctorales. A esta parte, han

transcurrido casi dos décadas desde aquella bibliografía y las reacciones de la

crítica ante la obra de Puig no se han detenido. Valga la pena anotar algunos

estudios posteriores muy importantes, como las treinta y cinco ponencias que se

presentaron en el Encuentro Internacional Manuel Puig, realizado en 1997, en La

Plata; o la extraordinaria edición crítica de “El beso de la mujer araña” realizada

en el año 2002 por José Amícola y Jorge Panesi como parte de la Colección

Archivos ALLCA XX.

Cfr. MARTÍ-PEÑA, Guadalupe. Manuel Puig ante la crítica: Bibliografía analítica y comentada (1968-1996). Vervuert Iberoamericana. Madrid, 1997.

Cfr. AMÍCOLA, José y SPERANZA, Graciela (editores). Encuentro Internacional Manuel Puig. Beatriz Viterbo. Rosario, 1998.

Cfr. PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI,

Jorge, edición crítica). Colección Archivos ALLCA XX. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas, 2002.

70 Este texto se publicó inicialmente en 1969, en el primer número de la Revista

de Problemas del Tercer Mundo. Cito aquí por la versión aparecida en la

compilación que realizó Jorge Lafforge: PIGLIA, Ricardo. “Clase

media: cuerpo

y destino". En: LAFFORGE, Jorge (Compilador). Nueva novela latinoamericana

2. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1972. Pág. 360.

71 KHARBACH, Azis. Literatura y cine: Manuel Puig. Tesis doctoral.

Universidad Complutense de Madrid, 1999. Págs. 85, 86.

72 RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Narradores de esta América II. Editorial

Alfa Argentina. Buenos Aires, 1974. Pág. 379.

73 SPERANZA, Graciela. Manuel Puig. Después del fin de la literatura.

Editorial Norma. Buenos Aires, 2003 (2000). Págs. 227-235.

74 Cfr. ROCAMORA ABELLÁN, Francisco. "El cine como elemento temático

en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig". En: Anales de la Universidad

de Murcia, vol. XXXVIII, N° 2, 1980.

75 Ibíd. Pág. 314.

76 Destaquemos que esto que hemos llamado estilización en la re-narración ya

había sido ensayado por Puig en su primera novela; es decir, lo que Totó le

ofrece a sus interlocutores son versiones de sus películas favoritas, pero

versiones muy amañadas a su voluntad. Veamos esta confesión de Totó en su

primer monólogo: "Y la Felisa 'contame la cinta de bailes' y le dije mentiras

porque no que bailaban ellos dos solos y el viento levantaba el vestido de tul a

ella y las colitas de etiqueta a él, pero que venían unos pajaritos volando

despacio y le levantaban la cola del vestido y las colitas a él y hacían un baile los

pajaritos con ellos (…)".

PUIG, Manuel. La traición de Rita Hayworth. Seix-Barral. Barcelona, 1981

(1968). Pág. 37.

77 SOSNOWSKI, Saúl. Op. cit. Pág. 73.

78 Esta entrevista fue publicada bajo el título "Entrevista a Borges. Perón es un

actor de segunda categoría", en la revista Newsweek, en Estados Unidos, el 10

de diciembre de 1975. Cito aquí a través de la recopilación realizada por Julia

Romero.

ROMERO, Julia. Puig por Puig. Imágenes de un escritor. Editorial

Iberoamericana Vervuert. Madrid, 2006. Pág. 322.

79 CABRERA INFANTE, Guillermo. "El estilo Puig. Sueños de cine, historias

de novela". En: Clarín. Buenos Aires, domingo 7 de enero de 2001.

80 Puig recordó siempre que Onetti se negó a galardonar su novela "Boquitas

pintadas" en el Premio Primera Plana de 1969, en el cual era jurado. Dice Puig:

"Cuando presenté 'Boquitas pintadas' a un concurso de novela en Buenos Aires,

Juan Carlos Onetti no quiso darme el premio porque dijo que yo copiaba a tal

punto la cultura popular que no se podía saber cómo era mi verdadera escritura".

ALMADA ROCHE, Armando. Conversaciones con Manuel Puig. Editorial

Vinciguerra. Buenos Aires, 1992. Pág. 154.

81 VARGAS LLOSA, Mario. "Disparen sobre el novelista". En: Clarín. Buenos

Aires, domingo 7 de enero de 2001.

82 SÁNCHEZ GARRÓ, Zunilda. La novelística de Manuel Puig. Tesis doctoral.

Universidad Complutense de Madrid, 1980. Pág. 123.

83 FOSSEY, Jean Michel. Op. cit. Págs. 149, 150.

84 SPERANZA, Graciela. "Literatura y cine". En: Op. cit. Págs. 121-152.

85 PUIG, Manuel. Estertores de una década. Nueva York '78. Seix-Barral.

Buenos Aires, 1993. Pág. 153.

86 Nos dice Graciela Goldchluk: "Como escritor, Puig no se reconoce en la

tradición literaria occidental, sólo puede escribir desde un lugar concreto de

enunciación, escurridizo, misterioso , cuyo nomadismo no borra el conflicto, ya

que se construye a partir de imposibilidades (la de asumir la tercera persona, la

de escribir en un español literario) que ponen límites al desplazamiento,

reconocen territorios ajenos a los que no se puede acceder porque una carencia

(cultural o económica) lo impide. Esto no implica desconocimiento de

lo

literario, sino apuesta fuerte a las potencias de la literatura menor, enunciada

desde ese lugar minoritario".

GOLDCHLUK, Graciela. "Distancia y contaminación. Estudio crítico genético de la fase redaccional". En: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica). Op. cit. Pág. LXII.

87 SOSNOWSKI, Saúl. Op. cit. Pág. 73.

88 SÁNCHEZ GARRÓ, Zunilda. Op. cit. Págs. 126, 127.

89 PEREDA, María Rosa. "Que el lector ponga en orden los datos de la novela".

En: El País. Madrid, mayo 31 de 1979.

90 ROCAMORA ABELLÁN, Francisco. Op. cit. Págs. 330, 331.

91 El texto del cual procede esta cita se tituló "El folletín rescatado: Entrevista a

Manuel Puig. Conversación con Emir Rodríguez Monegal" y fue publicado el 27

de febrero de 1972 en la Revista de la Universidad de México. Cito aquí a través

de la recopilación realizada por Julia Romero. ROMERO, Julia. Op. cit. Pág. 55.

92 TORRES FIERRO, Danubio. "Conversación con Manuel Puig: la redención

de la cursilería". En: Revista Eco, N° 173. Bogotá, marzo de 1975. Págs. 509,

510.

93 Hablando de esta capacidad de convocatoria crítica que ha tenido la obra

escrita por Puig, Jorge Panesi apunta: "Es inevitable comprobar que

hay cierto

grado de saturación interpretativa frente a una obra que no ha dejado de incitar la

capacidad hermenéutica y el refinamiento técnico de los críticos, aquellos que

Henry James llamó ‘demonios de la sutileza’. Pero no alcanzaría para hablar de

agotamiento. Sin errar, podría decirse que la crítica siempre tiende a saturar

todos aquellos objetos que la comprometen”.

PANESI, Jorge. “Lecturas críticas”. En: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica). Op. cit. Pág. XXXI.

94 Cfr. ECHAVARREN, Roberto. “‘El beso de la mujer araña’ y las metáforas

del sujeto". En: Revista Iberoamericana, N° 102-103. Pittsburgh, 1978.

95 CORBATTA, Jorgelina. Mito personal y mitos colectivos en las novelas de

Manuel Puig. Editorial Orígenes. Madrid, 1988. Pág. 18.

96 Cfr. BACARISSE, Pamela. Impossible Choices. The Implications of the

Cultural References in the Novels of Manuel Puig. University of Calgary, 1993.

97 En la nota número 26 de su trabajo, Amícola explica el procedimiento de

Puig remitiéndolo a los componentes melodramáticos que hay, precisamente, en

la ópera "Rigoletto", a los cuales se alude en "El beso de la mujer araña".

Cfr. AMÍCOLA, José. "Manuel Puig y la narración infinita". En: JITRIK, Noé.

Historia de la literatura argentina, Tomo 11. Emecé. Buenos Aires, 2000.

98 La interpelación de Puig al respecto fue formulada así en una de las

muchísimas entrevistas que, como hemos anotado, concedió a lo largo de su

carrera: "Los géneros menores están en las mismas condiciones que las mujeres

en los países machistas, se goza con ellas pero no se les respeta". OSORIO,

Manuel. "Entrevista a Manuel Puig". En: Semanario Cultural, del diario El

Pueblo. Cali, agosto 6 de 1978.

99 SPERANZA, Graciela Op. cit. Pág. 90.

100 CORBATTA, Jorgelina. Op. cit. Pág. 17.

101 FOSSEY, Jean-Michel. Op. cit. Pág. 140.

102 SOLER SERRANO, Joaquín. A fondo, entrevista a Manuel Puig. Radio

Televisión Española. Madrid, 1976.

103 CORBATTA, Jorgelina. Op. cit. Págs. 63, 64.

104 Cfr. OSORIO, Manuel (entrevista). Op. cit.

105 El texto de esta conferencia fue publicado posteriormente en la revista

chilena Dossier.

Cfr. PAULS, Alan. "Sobre Manuel Puig: la zona íntima". En: Dossier, revista de la Facultad de comunicación y Letras-Cátedra de Bolaño, Nº 8. Universidad Diego Portales. Santiago de Chile, 2008. Sin pág. Web. 1 de julio del 2012.

106 PUIG, Manuel. The Buenos Aires Affair. Editorial Sudamericana. Buenos

Aires, 1973. Pág. 212.

107 TORRES FIERRO, Danubio. Op. cit. Pág. 514.

108 DÍEZ, Luys A. "'El beso de la mujer araña': parábola de la represión

sexual". En: Revista Camp de L'arpa, N° 40. Barcelona, 1977. Pág. 25.

109 PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña. Op. cit. Pág. 236, 237. (Todas las

citas de la novela provendrán de esta edición realizada por José Amícola y Jorge

Panesi.)

110 CAMPOS, René. "'I'm ready for my close up': los ensayos de la heroína".

En: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y

PANESI,

Jorge, edición crítica). Op. cit. Pág. 539.

111 ROMERO, Julia. "'Los posibles narrativos'. Estudio crítico genético de la

fase prerredaccional". En: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña

(AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica). Op. cit. Pág. XXXIII y ss.

112 Sobre esta última —la cortesana redimida—, Molina hace una variación que

va del estereotipo manido al paradigma decimonónico representado por "La

dama de las camelias". Y lo hace a través de dos modelos de feminidad

provenientes del cine: Greta Garbo y María Félix (ambas protagonizaron

versiones fílmicas del clásico de Dumas Hijo), dos mujeres de rara belleza, de

apariencia andrógina, casi viril. Con ellas hace Molina una identificación muy

intensa, como lo anota René Campos: "Mujer fuerte, la actriz debe leerse como

una ya no tan inconsciente proyección (invertida o travestida) de lo que Molina

descubre en sí mismo, cuando las circunstancias lo obligan a asumir su rol activo

de cuidador, proveedor y seductor de Valentín. Reconociéndose menos en la

castración simbólica, que antes de la relación con el activista había visto como

única posibilidad de realizar su impulso sexual, está practicando lo que la

imagen de la mujer fálica simboliza y propone: la posibilidad real de una

plasticidad erótica que reconozca alternativas frente a las marcas tradicionales de

género y sexualidad".

CAMPOS, René. Op. cit. Pág. 549.

113 FOSSEY, Jean-Michel. Op. cit. Págs. 89, 108.

114 LOGIE, Ilse. "'El beso de la mujer araña' o la metamorfosis del mediador".

En: PUIG, Manuel.

El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica).

Op. cit. Pág. 529.

115 ROMERO, Julia. "'Los posibles narrativos'. Estudio crítico genético de la

fase prerredaccional".

Op. cit. Pág. XLII.

116 Cfr. GOLDCHLUK, Graciela y ROMERO, Julia. "El contorno del fantasma.

La huella de la historia en 'El beso de la mujer araña', de Manuel Puig". En:

Revista Orbis Tertius, año II, N° 4. Universidad Nacional de La Plata, 1997.

117 Ibíd. Págs. 7, 8.

118 Ibíd. Pág. 3.

119 Quisiéramos destacar, para efectos de observar en detalle los diferentes

procedimientos expresivos utilizados en la construcción del relato (diálogos,

informes y documentos policiales, monólogos, notas a pie de página), el

pormenorizado y valioso estudio realizado por Milagros Ezquerro. Una vez más,

Manuel Puig procura disolver la instancia del narrador jerarquizado, pues resulta

incompatible con su profundo cuestionamiento a los roles de autoridad: “El

carácter más evidente de las modalidades narrativas, y de la función narradora en

general, en ‘El beso de la mujer araña’, es su complejidad. No se trata, como en

la mayoría de las novelas, de uno o dos tipos de narrador, sino de una función

narradora fragmentada y conflictiva (…) La función narradora es representativa

de la instancia organizadora, o sea de la instancia de poder. No es pues fortuito

que, en una novela que pone en escena tantos aspectos del poder represivo, la

función narradora, portadora del signo de la ley, aparezca fragmentada,

conflictiva, desmembrada. Depositaria del poder en la escritura, la instancia

narrativa no podía, sin incurrir en grave contradicción, aparecer monolítica y

tiránica”. EZQUERRO, Milagros. “‘Shahrazad ha muerto’. Las modalidades

narrativas”. En: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y

PANESI, Jorge, edición crítica). Op. cit. Pág. 502.

120 CODDOU, Marcelo. “Seis preguntas a Manuel Puig sobre su última novela:

‘El beso de la mujer araña’”. En: The American Hispanist, Nº 18, Northwestern

University. Illinois, Mayo de 1977. Pág. 12.

121 GOLDCHLUK, Graciela. “‘Los posibles narrativos’. Estudio crítico

genético de la fase prerredac cional”. Op. cit. Pág. LX.

122 ROMERO, Julia. Op. cit. Págs. XXXVI y LII.

Antonio Skármetta

(Fotografía: Rodrigo Fernández, 2015)

III Antonio Skármeta: La ruta hacia “El cartero”

123 Cfr. SHAW, Donald. Antonio Skármeta and the Post Boom. Ediciones del

Norte. Hanover, New Hampshire, 1994.

124 MARKS, Camilo. “Antonio Skármeta: El adolescente perpetuo”. En:

Revista de Libros de El Mercurio. Santiago de Chile, junio 11 de 2004.

125 Habíamos referido ya esta cita, en la nota 43. La incluímos nuevamente aquí

por la claridad que aporta en la caraterización de la poética ficcional de Antonio

Skármeta.

SKÁRMETA, Antonio. “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”. En: SILVA CÁCERES, Raúl (y otros).

Del cuerpo a las palabras: La narrativa de Antonio Skármeta. Literatura Americana Reunida. Madrid, 1983. Pág. 139.

126 BIANCHI, Soledad. “El entusiasmo: la carcajada abierta y la emoción de lo

verdadero". En: SILVA CÁCERES, Raúl (y otros). Op. cit. Págs. 24, 25.

127 EPPLE, Juan Armando. "El contexto histórico-generacional de la literatura

de Antonio Skármeta".

En: SILVA CÁCERES, Raúl (y otros). Op. cit. Pág. 113.

128 MASCARÓ, Roberto (entrevista). "Asedio moderado a Antonio Skármeta".

En: Zona Franca, Nº 29. Caracas, 1982. Pág. 37.

129 Cfr. LEE, Seong Hun. La narrativa de Antonio Skármeta: la evolución de su

literatura dentro del marco del Postboom. Tesis doctoral. Universidad

Complutense de Madrid, 2000.

130 SKÁRMETA, Antonio. "Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más

cercana que cada escritor tiene para echar mano". Op. cit. Pág. 136.

131 GIARDINELLI, Mempo (entrevista). "Antonio Skármeta: ver el océano en

un pez". En: Así se escribe un cuento. Beas Ediciones. Buenos Aires, 2003

(1992). Págs. 88, 90.

132 CARDONA-LÓPEZ, José. La nouvelle hispanoamericana reciente. Tesis

doctoral. Universidad de Kentucky, 1996. Pág. 73.

133 COLLAZOS, Óscar. "Del entusiasmo al tiro libre". En: SILVA CÁCERES,

Raúl (y otros). Op. cit. Págs. 34, 35.

134 DORFMAN, Ariel. "Antonio Skármeta: la derrota de la distancia". En:

Hacia la liberación del lector latinoamericano. Ediciones del Norte. Hanover,

New Hampshire, 1984. Pág. 155.

135 Cfr. ROJO, Grínor. “Una novela del proceso chileno: ‘Soñé que la nieve

ardía’ de A. Skármeta”. En: Cuadernos Americanos, vol. 36, Nº 3. México, 1979.

136 Cfr. LIRA, Constanza. Skármeta: la inteligencia de los sentidos. Editorial

Dante, Colección tesis y estudios literarios. Santiago de Chile, 1985.

137 Ibíd. Pág. 119.

138 SKÁRMETA, Antonio. “Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más

cercana que cada escritor tiene para echar mano”. Op. cit. Pág. 145.

139 VILLORO, Juan. “Elogio familiar de Antonio Skármeta”. En: Estudios

Públicos, Nº 115. Santiago de Chile, invierno de 2009. Págs. 311, 312.

140 SKÁRMETA, Antonio. “Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más

cercana que cada escritor tiene para echar mano”. Op. cit. Pág. 137.

141 Ibíd. Pág. 138.

142 COLLAZOS, Óscar. Op. cit. Pág. 30.

143 BINNS, Niall. “Skármeta el novelista y la moneda cotidiana de la poesía”.

En: Estudios Públicos, Nº 115. Santiago de Chile, invierno de 2009. Pág. 326.

144 HERNÁNDEZ HARO, Reyna Guadalupe. “Entrevista inédita a Skármeta

(enero 7 de 2005, Santiago de Chile)”. En: Tres novelas de Antonio

Skármeta:

del libro a la lectura. Tesis. Universidad de Chile, 2007. Pág. 19.

145 SKÁRMETA, Antonio. El cartero de Neruda (Ardiente paciencia). Editorial

Debolsillo. Barcelona, 2009 (1985). Pág. 11. (Todas las citas de esta obra

provendrán de la misma edición.)

146 Ibíd. Pág. 12.

147 SKÁRMETA, Antonio. "Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más

cercana que cada escritor tiene para echar mano". Op. cit. Pág. 144.

148 En el estudio que José Luís Sánchez Noriega dedica a la adaptación

cinematográfica, el concepto de trasvase se define en los siguientes términos:

"Las adaptaciones, trasposiciones, recreaciones, versiones, comentarios,

variaciones o como quiera que se denominen los procesos por los que una forma

artística deviene en otra, la inspira, desarrolla, comenta, *etc.* tienen una tradición

nada despreciable en la historia de la cultura, particularmente en el siglo XX. En

general, hablamos de trasvases para referirnos al hecho de que hay creaciones

pictóricas, operísticas, fílmicas, novelísticas, teatrales o musicales que hunden

sus raíces en textos previos".

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís. De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación. Editorial Paidós. Madrid, 2000. Pág. 23.

149 Así consta en el artículo publicado en el periódico La Época, edición del día

20 de marzo de 1987, y que fuera titulado así: “Skármeta se emocionó al

compartir con el público chileno en montaje de ‘Ardiente paciencia’”.

150 SKÁRMETA, Antonio. “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)”. Op.

cit. Pág. 112.

151 LEE, Seong Hun. Op. cit. Pág. 236.

152 BRUNO BERG, Walter. “‘El cartero de Neruda’: cine, literatura y

globalización”. En: KOHUT, Karl y MORALES SARAVIA, José (editores).

Literatura chilena, la difícil transición (actas del simposio realizado en la

Universidad Católica Eichtätt, febrero de 1999). Editorial Vervuert. Frankfurt/

Madrid, 2002. Págs. 369, 375.

153 SKÁRMETA, Antonio. El cartero de Neruda (Ardiente paciencia). Op. cit.

Pág. 104.

154 CARTENS, Iscorti (entrevista). “El cuerpo y las palabras: génesis de una

literatura”. En: SILVA CÁCERES, Raúl (y otros). Op. cit. Pág. 123.

155 Vale la pena anotar que la exclamación de Mario genera un efecto cómico,

pues, para evitar las faenas de pesca con su padre, ha estado, precisamente,

fingiendo continuos resfríos. SKÁRMETA, Antonio. El cartero de Neruda

(Ardiente paciencia). Op. cit. Pág. 15.

156 Ibíd. Pág. 41.

157 Ibíd. Pág. 79.

158 Ibíd. Pág. 23.

159 Ibíd. Pág. 24.

160 Ibíd. Pág. 122.

161 Ibíd. Pág. 31.

162 Ibíd. Págs. 59, 60.

163 Ibíd. Pág. 82.

164 Ibíd. Pág. 116.

165 Ibíd. Pág. 38.

166 Ibíd. Pág. 67.

167 Ibíd. Pág. 90.

Ángeles Mastretta

(Fotografía: Francisco Ramírez Potes, 2016)

IV Ángeles Mastretta: Mujeres, revolución y melodrama

168 SOLANES, Ana. "Ángeles Mastretta: La sabiduría es una forma de la

inteligencia del alma". En: Cuadernos Hispanoamericanos, Nº 696. Madrid,

2008. Págs. 127, 128.

169 TELCHMAN, Ron. "Con la precisión del arrebato". En: Revista Nexos, Nº

112. México, 1987. Sin pág. Web. 29 de julio del 2015.

170 Recordemos en este punto a una de las detractoras más duras de Mastretta,

Sara Sefchovich, quien afirmó en su momento: "'Arráncame la vida' es una

propuesta narcisista: la mujer es siempre la más bella, la más inteligente, la más

rica, la más poderosa. Se divierte sin culpa, se libera de sus responsabilidades sin

remordimiento y nunca sufre de verdad, y por si fuera poco un final feliz le

augura el mejor de los futuros. Se trata de un personaje que, vestido de mujer,

realiza el sueño de todos los clasemedieros de hoy: la riqueza, el poder y la libre

sexualidad".

SEFCHOVICH, Sara. México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de

la literatura mexicana. Grijalbo. México, 1987. Págs. 228 y ss.

171 CANTERO ROSALES, María Ángeles. El Boom femenino

hispanoamericano de los años ochenta, un proyecto narrativo de ser mujer .

Universidad de Granada, 2004. Págs. 113, 114.

172 A propósito de las supersticiones, Mastretta reelabora incluso algunas de

estas prácticas y las enriquece estilísticamente. Así ocurre, por ejemplo, con los

conjuros. A través de éstos la autora realiza cantos de batalla, absolutamente

vitalistas, con los cuales caracteriza a sus personajes femeninos. Podemos leer

este recurso en diferentes puntos de su obra: en el relato que cierra su libro

“Mujeres de ojos grandes” (págs. 186, 187); o en la novela “Mal de amores”,

cuando Milagros Veytia pronuncia uno ante su sobrina Emilia Sauri, recién

nacida (págs. 26, 27). Citemos, a guisa de muestrario, éste que proviene del

relato “Ninguna eternidad como la mía” y que podríamos denominar el ensalmo

de la silla , proferido por la protagonista frente a la silla que compra con su

primer sueldo: “Yo, Isabel Arango Priede, me comprometo a vivir con intensidad

y regocijo, a no dejarme vencer por los abismos del amor, ni por el miedo que de

éste me caiga encima, ni por el olvido, ni siquiera por el tormento de una pasión

contrariada. Me comprometo a recordar, a conocer mis yerros, a bendecir mis

arrebatos, a no desdeñar nada de todo lo que me conmueva, me deslumbre, me

quebrante, me alegre. Larga vida prometo, larga paciencia, historias largas. Y

nada abreviaré que deba sucederme, ni la pena ni el éxtasis, para que cuando sea

vieja tenga como deleite la detallada historia de mis días”.

MASTRETTA, Ángeles. Ninguna eternidad como la mía. Alfaguara. Bogotá,

2000. Págs. 36, 37.

173 TELCHMAN, Ron. Op. cit. Sin pág. Web. 29 de julio del 2015.

174 Fabienne Bradu arremetió reciamente contra la ópera prima de Mastretta en

los siguientes términos: “La mayor tragedia de esta novela es el lenguaje en el

que está escrita (…) En cuanto al propósito de escribir una versión de la historia

mexicana desde el punto de vista femenino, ‘Arráncame la vida’ llega

desgraciadamente a confundir la historia con el rumor, como si ésta fuera para

las mujeres un inmenso chisme”.

BRADU, Fabienne. “¿Los nuevos realistas?”. En: Vuelta, 11, Nº 129. México,

1987. Pág. 160.

175 DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. Antología de la narrativa mexicana

del siglo XX. Tomo II. Fondo de Cultura Económica. México, 1991. Págs. 498,

499.

176 BEER, Gabriella de. “Entre la aventura y el litigio: una entrevista con

Ángeles Mastretta”. En: Revista Nexos, Nº 184. México, 1993. Sin pág. Web. 29

de julio del 2015.

177 Brown discurre sobre la expectativa de exotismo que despierta entre el

público alemán un nombre como “Mexikanischer Tango”, título con que se

tradujo “Arráncame la vida”; o sobre la circunstancia de que dicha obra haya

aparecido en editoriales prestigiosas que otrora publicaron a autores

latinoamericanos de gran reconocimiento, como Cortázar, Vargas Llosa, Paz,

Onetti o Fuentes.

Cfr. BROWN, Meg.“The Allende/Mastretta Phenomenon in West Germany: When Opposite Cultures Attract”. En: Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura, Nº 10. University for Northern Colorado, 1994.

178 ROFFÉ, Reina. “Entrevista con Ángeles Mastretta”. En: Cuadernos

hispanoamericanos, Nº 593. Madrid, noviembre de 1999. Pág. 79.

179 Pese a ello, resulta importante advertir que —en otros testimonios —

Mastretta ha expresado su defensa de un punto de vista femenino en la escritura,

lo cual crea la ambigüedad que estamos señalando. Al periodista Eric

Nepomuceno, por ejemplo, le planteó lo siguiente: “Hay cosas que sí se escriben

desde un punto de vista de mujer. Lo he empezado a creer. Es que eso viene de

que cada quien escribe desde donde está (…) Pero lo que no puedes hacer es

decir: No hay un punto de vista femenino. Sí hay un punto de vista,

irrevocablemente. Y yo siempre decía: Bueno, los cuartos de las mujeres en las

novelas de Balzac parecen descritos por una mujer. Las emociones de Madame

Bovary, las de Ana Karenina. Son hombres que le dieron una prioridad grande a

las mujeres. ¿Sabes qué? Ahora las he empezado a leer, y la diferencia entre las

heroínas de Jane Austen y las heroínas de los hombres es que las heroínas de

Jane Austen no se suicidaron”.

NEPOMUCENO, Eric (entrevista). “Ángeles Mastretta”. En: Sangue Latino.

Canal Brasil, TV Cultura e Urca Filmes. Brasil, 2011.

180 FRANCO, Jean. Las conspiradoras: la representación de la mujer en

México. Fondo de Cultura Económica. México, 1994. Pág. 227.

181 FUENTES, Marcelo. “La cantante, el gobernador, su mujer y su amante: la

política del bolero”. En: Taller de Letras, Nº 35. Pontificia Universidad Católica

de Chile, noviembre de 2004. Pág. 45.

182 BEER, Gabriella de. Op. cit. Sin pág. Web. 29 de julio del 2015.

183 MASTRETTA, Ángeles. El mundo iluminado. Seix-Barral. Bogotá, 2002

(1998). Pág. 218.

184 BEER, Gabriella de. Op. cit. Sin pág. Web. 29 de julio del 2015.

185 El trabajo ficcional de Mastretta está integrado por dos novelas: “Arráncame

la vida” (1985) y “Mal de amores” (1996); por dos colecciones de relatos:

“Mujeres de ojos grandes” (1991) y “Maridos” (2007); y por un relato largo, tipo

nouvelle : “Ninguna eternidad como la mía” (1999). Otra parte de sus libros son

volúmenes misceláneos, periodísticos, en los cuales se mezclan ensayos cortos

con crónicas y con viñetas de carácter más o menos autobiográfico; son éstos:

“Puerto libre” (1993), “El mundo iluminado” (1998) y “El cielo de los leones”

(2004). También ha publicado dos libros de poesía: “La pájara pinta” (1978) y

“Desvaríos” (1996). Finalmente, sus volúmenes más recientes se inscriben en el

género de las memorias: “La emoción de las cosas” (2012) y “El viento de las

horas” (2015).

186 En este sentido, la obra de Mastretta —particularmente “Mal de amores”—

se inscribe en la tradición de las llamadas novelas de la Revolución Mexicana ,

entre las cuales se cuentan algunos textos considerados ya paradigmáticos, como

“Los de abajo” (1915) de Mariano Azuela, “El águila y la serpiente” (1928) de

Martín Luis de Guzmán, “Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México”

(1931) de Nellie Campobello, “Memorias de un lugareño” (1940) de José Rubén

Romero, “Los relámpagos de agosto” (1964) de Jorge Ibargüengoitia, “Por

debajo del agua” (2004) de Fernando Zamora, entre una larga serie de relatos.

187 “‘I Think that the Mexican Revolution is a period that initiated things,

ideas’, says Mexico’s bestselling author Angeles Mastretta. ‘All revolutions do

that. That’s why people make revolutions, to change things. Lots of times

revolutions change very little. But during a revolutionary period, people dare

incredible things. They enjoy an enormous amount of freedom. I can tell you

that there's no way that during the forties and fifties Mexican women had as

much freedom as during the twenties. Because when a war is going on, people

don't care who you make love with, if you get married or you don't, if you're

living with someone with or without papers. Those things become absolutely

secondary. The most important thing is life'".

MUJICA, Bárbara. "Ángeles Mastretta: Women of Will in Love and War". En: Revista Américas (OEA), vol. 49, Nº 4. Washington, julio-agosto de 1997. Pág.

37. (La traducción es nuestra.)

188 MASTRETTA, Ángeles. Arráncame la vida. Seix-Barral. Barcelona, 2009

(1985). Pág. 7.

189 MASTRETTA, Ángeles. "Barcos a la deriva". En: Puerto libre. Seix-Barral.

Bogotá, 2002 (1994). Págs. 13, 14.

190 FIGUEROA, Ana. Escritoras hispanoamericanas: Alba Lucía Ángel,

Rosario Ferré, Ángeles Mastretta, Gabriela Mistral, Sylvia Molloy, Alejandra

Pizarnik: espejos-desplazamientos-fisuras-dobles discursos. Ediciones Cuarto

Propio. Santiago de Chile, 2001. Pág. 57.

191 Resulta importante destacar que no hay consenso entre los historiadores

sobre cuándo fechar el fin de la llamada Revolución Mexicana.

Algunos indican

la fecha de 1924, otros la de 1917, y hay quienes extienden dicho periodo hasta

los años 40.

192 MASTRETTA, Ángeles. Mal de amores. Punto de Lectura. Madrid, 2002

(1996). Pág. 209.

193 LAGOS, Ramona. Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra

y Ángeles Mastretta.

Ediciones Cuarto Propio. Santiago de Chile, 2003. Pág. 220.

194 Ibíd. Pág. 239.

195 LEMAÎTRE, Monique. “La historia oficial frente al discurso de la ficción

femenina en ‘Arráncame la vida’ de Ángeles Mastretta”. En: Revista

Iberoamericana, vol. LXII, Nº 174. University of Pittsburg, enero-marzo de

1996. Pág. 188.

196 Ídem.

197 Nos gustaría recordar —respecto de esta idea de la revolución traicionada y

carcomida por cuenta de la corrupción institucional— lo dicho por el actor

Daniel Giménez Cacho cuando se estrenó la versión fílmica de “Arráncame la

vida”. Este actor realizó allí una memorable caracterización del general Andrés

Ascencio. Sus palabras son representativas del enorme descontento popular que

llevó al PRI a perder en 1989 aquella hegemonía política de seis décadas en el

país azteca. Dijo Giménez Cacho: “La atrocidad la vivimos a diario en el país;

en la cinta lo que prima es el espíritu y visión que le imprimió la escritora: existe

todo ese drama, la realidad política, al igual que las pequeñas cosas de la gente;

pero el telón de fondo, el verdadero conflicto histórico, además de mostrar la

liberación de una mujer, es dar a conocer cómo los mexicanos nos convertimos

en los hijos del fraude, de la simulación, de la impunidad , aunque también hay

seres humanos que disfrutan su vida, que tienen sus logros”.

CABALLERO, Jorge (entrevista). “‘Arráncame la vida’ muestra cómo nos

volvimos hijos del fraude”. En: La Jornada. México, septiembre 2 de 2008. (El

subrayado es nuestro.)

198 SOLANES, Ana. Op. cit. Pág. 130.

199 HALPERIN, Jorge. “Ángeles Mastretta. Morirse de la risa con el

melodrama”. En: Cultura y Nación, diario Clarín. Buenos Aires, agosto 12

de1992.

200 En su interesante estudio sobre este género, Jean-Marie Thomasseau rastrea,

entre otras cosas, la historia del vocablo: “La palabra melodrama , entonces, se

convirtió insensiblemente en un término cómodo, que servía para

definir obras

que escapaban a los criterios clásicos y que utilizaban la música como apoyo de

sus efectos dramáticos. Desde 1790, el término se utilizó corrientemente por los

cronistas teatrales y los autores, que introdujeron en sus obras monólogos líricos

acompañados de música (…) En 1795, la palabra adopta una nueva

significación: pasa a designar un nuevo género muy apreciado en esta época: la

pantomima muda o dialogada, y el drama de gran acción (…) En un comienzo, y

salvo para los críticos clásicos, el término no tenía un sentido despectivo. En

1835, fue adoptado oficialmente por la Academia, en el momento en que caía en

desuso". THOMASSEAU, Jean-Marie. El melodrama. Fondo de Cultura

Económica. México, 1989. Pág. 16.

201 Ibíd. Pág. 28.

202 MASTRETTA, Ángeles. Mal de amores. Punto de Lectura. Madrid, 2002.

Pág. 370.

203 APTER-CRAGNOLINO, Aída. "Jugando con el melodrama: género

literario y mirada femenina en 'Arráncame la vida' de Ángeles Mastretta". En:

Revista Confluencias, vol. 11, Nº 1. University for Northen Colorado, 1995. Pág.

127.

204 De los 37 cuentos que componen el volumen titulado "Mujeres de

ojos

grandes", 13 desarrollan específicamente el tema de la infidelidad. En el libro

"Maridos", de los 49 cuentos que allí se recogen, 15 se ocupan de este mismo asunto.

205 MASTRETTA, Ángeles. Mal de amores. Op. cit. Pág. 393.

206 MEZA MÁRQUEZ, Consuelo. La utopía feminista. Quehacer literario de

cuatro narradoras mexicanas contemporáneas. Universidad Autónoma de Aguas

Calientes / Universidad de Colima. México, 2000. Págs. 105, 107.

207 MASTRETTA, Ángeles. Arráncame la vida. Op. cit. Pág. 214.

208 Ibíd. Pág. 102.

209 EGAN, Linda. "Tragicomedia de la transgresión en 'Arráncame la vida'".

En: Signos Literarios, N° 3. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa,

enero-junio 2006. Pág. 90.

210 Recordemos que el capítulo XVI de esta novela contiene además un duelo

de boleros en el que participa la famosa cantante Toña la Negra y los

protagonistas del relato: Andrés, Catalina y Carlos Vives (el amante de ésta).

Cfr. MASTRETTA, Ángeles. Arráncame la vida. Op. cit. Págs. 147-150.

211 SALVADOR, Álvaro. "Novelas como boleros, boleros como novelas: Una

lectura de 'Arráncame la vida'". En: Anales de Literatura Hispanoamericana, Nº

28. Universidad Complutense de Madrid, 1999. Págs. 1176, 1183.

212 THOMASSEAU, Jean-Marie. Op. cit. Págs. 41, 42.

213 Ibíd. Págs. 44-45, 46, 47, 48.

214 MASTRETTA, Ángeles. Arráncame la vida. Op. cit. Pág. 7. (El subrayado

es nuestro.)

215 Ibíd. Pág. 44.

216 Ibíd. Pág. 185.

217 Ibíd. Pág. 12.

218 Ibíd. Págs. 14, 15.

219 MASTRETTA, Ángeles. "Don de lágrimas". En: Puerto libre. Op. cit. Pág.

68.

220 "What I like is to write books that give people something like an airplane

ticket to another world, something like a chance to fantasize, to dream, to feel

another world, to feel like they belong to another world".

MUJICA, Bárbara. Op. cit. Pág. 41. (La traducción es nuestra.)

BIBLIOGRAFÍA

SOBRE POST-BOOM LATINOAMERICANO

AÍNSA, Fernando (2012): Palabras nómadas, nueva cartografía de la pertenencia. Iberoamericana Editorial Vervuert, Madrid.

BECERRA, Eduardo (1996): Pensar el lenguaje, escribir la escritura.

Experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Universidad Autónoma de Madrid.

BLAUSTEIN, Daniel (2011): Procedimientos miméticos y antimiméticos en las obras del Postboom. Georg Olms Verlag, Hildesheim / Zürich / New York.

CANTERO ROSALES, María Ángeles (2004): El Boom femenino hispanoamericano de los años ochenta, un proyecto narrativo de ser mujer.

Universidad de Granada.

CHAO, Ramón (1994): Un posible Onetti. Ronsel Editorial, Barcelona.

DONOSO, José (1999) [1972]: Historia personal del Boom. Alfaguara, Madrid.

FRANCO, Jean (1984): "Memoria, narración y repetición: La narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas", en: RAMA, Ángel (editor). Más allá del Boom: literatura y mercado. Folios ediciones, Buenos Aires.

FUENTES, Carlos (2011): "El Postboom (1)", en: La gran novela latinoamericana. Alfaguara, Madrid.

FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio (editores) (1996): McOndo, una antología de nueva literatura hispanoamericana. Grijalbo-Mondadori, Barcelona.

GÁLVEZ, Marina (1987): La novela hispanoamericana contemporánea. Taurus, Madrid.

GIARDINELLI, Mempo (1997): "Historia y novela en la Argentina de los 90", en: KOHUT, Karl y PAGNI, Andrea (editores). La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. Editorial Vervuert, Frankfurt /

Madrid.

_____ (1990): "Posmodernidad y Posboom en la literatura latinoamericana", en: Así se escribe un cuento. Beas Editores, Buenos Aires.

HARSS, Luis (2012) [1966]: "Mario Vargas Llosa, o los vasos comunicantes", en: Los nuestros. Alfaguara, Madrid.

LÓPEZ CÁCERES, Alejandro José (2005): "De la literatura en un mundo abarrotado", en: Entre la pluma y la pantalla: reflexiones sobre literatura, cine y periodismo. Universidad del Valle, Cali.

LÓPEZ ABADÍA, José Manuel y MORALES SARAVIA, José (editores) (2005): Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción.

Verbum, Madrid.

MARCOS, Juan Manuel (1983): Roa Bastos, precursor del Postboom. Katún, México.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2008): "Últimas tendencias y promociones", en: BARRERA, Trinidad (coordinadora). Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo III, Siglo XX. Editorial Cátedra, Madrid.

RAMA, Ángel (2008) [1982]: "El Boom en perspectiva", en: La novela en América Latina, panoramas 1920-1980. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

_____ (2008) [1982]: "Los contestatarios del poder", en: La novela en América Latina, panoramas 1920-1980. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

REISZ, Susana (1996): Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica.

Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos / Edicions de la Universitat de Lleida.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (2003) [1972]: "Notas sobre (hacia) el Boom", en: Obra Selecta. Biblioteca Ayacucho, Caracas.

SHAW, Donald L. (1988) [1981]: Nueva narrativa hispanoamericana. Cátedra, Madrid.

_____ (2008) [sexta edición ampliada, 1999]: Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo. Cátedra, Madrid.

_____ (1998): The Postboom in Spanish American Fiction. State University of New York, Albany.

SKÁRMETA, Antonio (1983): "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano", en: SILVA CÁCERES, Raúl (y otros). Del cuerpo a las palabras: La narrativa de Antonio Skármeta. Literatura Americana Reunida, Madrid.

_____ (2005) [1980]: No pasó nada. Debolsillo, Buenos Aires.

SWANSON, Philip (1990): "Conclusion: After the Boom", en: SWANSON, Philip (editor). Landmarks in Modern Latin American Fiction. Routledge, London / New York.

TOLA DE HABICH, Fernando y GRIEVE, Patricia (1971): Los españoles y el Boom. Tiempo Nuevo, Caracas.

TORNÉS REYES, Emmanuel (1996): ¿Qué es el Postboom? Editorial Letras Cubanas, La Habana.

VIÑAS, David (1984): "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana", en: RAMA, Ángel (editor). Más allá del Boom: literatura y mercado. Folios Ediciones, Buenos Aires.

WILLIAMS, Raymond L. (1995): The Postmodern Novel in Latin America: politics, culture and the crisis of truth. MacMillan Press, New York.

REVISTAS

BLAUSTEIN, Daniel. "Rasgos distintivos del Postboom", Revista Iberoamérica

Global, 2009, vol. 2, Nº 1, The Hebrew University of Jerusalem.

CARBAJAL, Brent James. "The Packaging of Contemporary Latin American Literature: 'La Generación Crack' and 'McOndo'", Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura, 2005, vol. 20, Nº 2, University of Northern Colorado.

CASTILLO PÉREZ, Alberto. "El Crack y su manifiesto", Revista de la Universidad de México, 2006, Nº 3, México.

GONZÁLEZ, José Eduardo. "El Postboom y la dificultad textual como ideología", Revista de Estudios Hispánicos, 1999, Nº 33, Washington.

GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo. "La narrativa latinoamericana del Posboom", Revista Interamericana de Bibliografía, 1998, Nº 38, Washington.

HEKER, Liliana. "Posboom: una poética de la mediocridad", El ornitorrinco, 1986, Nº 14, Buenos Aires.

MARTIN, Gerald. "Boom, Yes; 'New' Novel, No: Further Reflections on the Optical Illusions of the 1960s in Latin America", Bulletin of Latin American Research, 1984, vol. 3, Nº 2, New Jersey.

VOLPI, Jorge. "La literatura latinoamericana ya no existe", Revista de la Universidad de México, 2006, Nº 31, México.

VOLPI, Jorge; URROZ, Eloy; PADILLA, Ignacio; CHÁVEZ, Ricardo;

PALOU, Pedro Ángel. “Manifiesto Crack”, Lateral. Revista de Cultura, 2000, Nº 70, Barcelona.

WILLIAMS, Raymond L. “Response to Donald Shaw’s ‘Skármeta between Postboom and Postmodernism’”, Revista de Estudios Hispánicos, 1999, Nº 33, Washington.

SOBRE MANUEL PUIG Y SU OBRA

ALMADA ROCHE, Armando (1992): Conversaciones con Manuel Puig.

Editorial Vinciguerra, Buenos Aires.

AMÍCOLA, José (2000): “Manuel Puig y la narración infinita”, en: JITRIK, Noé. Historia de la literatura argentina, Tomo 11. Emecé, Buenos Aires.

AMÍCOLA, José y SPERANZA, Graciela (editores) (1998): Encuentro Internacional Manuel Puig. Beatriz Viterbo, Rosario.

BACARISSE, Pamela (1993): Impossible Choices. The Implications of the Cultural References in the Novels of Manuel Puig. University of Calgary.

CAMPOS, René (2002): “‘I’m ready for my close up’: los ensayos de la heroína”, en: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica).

CORBATTA, Jorgelina (1988): Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig. Editorial Orígenes, Madrid.

EZQUERRO, Milagros (2002): “‘Shahrazad ha muerto’. Las modalidades narrativas”, en: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica).

FOSSEY, Jean Michel (1973): Galaxia latinoamericana (siete años de entrevistas). Inventarios Provisionales Editores, Las Palmas de Gran Canaria.

GOLDCHLUK, Graciela (2002): “‘Distancia y contaminación’. Estudio crítico genético de la fase redaccional”, en: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica).

KHARBACH, Azis (1999): Literatura y cine: Manuel Puig. Tesis doctoral.

Universidad Complutense de Madrid.

LOGIE, Ilse (2002): "'El beso de la mujer araña' o la metamorfosis del mediador", en: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica).

MARTÍ-PEÑA, Guadalupe (1997): Manuel Puig ante la crítica: Bibliografía analítica y comentada (1968-1996). Vervuert-Iberoamericana, Madrid.

PANESI, Jorge (2002): "Lecturas críticas", en: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica).

PIGLIA, Ricardo (1972): "Clase media: cuerpo y destino", en: Lafforge, Jorge (Compilador). Nueva novela latinoamericana 2. Editorial Paidós, Buenos Aires.

PUIG, Manuel (1996) [1969]: Boquitas pintadas. Seix-Barral, Barcelona.

_____ (2002) [1976]: El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica). Colección Archivos ALLCA XX, Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas.

_____ (1993): Estertores de una década. Nueva York '78. Seix-Barral, Buenos Aires.

_____ (1985): La casa del villano y Recuerdo de Tijuana. Seix-Barral, Barcelona.

_____ (1981) [1968]: La traición de Rita Hayworth. Seix-Barral, Barcelona.

_____ (1973): The Buenos Aires Affair. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1974): Narradores de esta América II.

Editorial Alfa Argentina, Buenos Aires.

ROMERO, Julia (2002): "'Los posibles narrativos'. Estudio crítico genético de la fase prerredaccional", en: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica).

_____ (2006): Puig por Puig. Imágenes de un escritor. Editorial Iberoamericana-Vervuert, Madrid.

SÁNCHEZ GARRÓ, Zunilda (1980): La novelística de Manuel Puig.

Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

SPERANZA, Graciela (2003) [2000]: Manuel Puig. Después del fin de la literatura. Editorial Norma, Buenos Aires.

REVISTAS Y OTROS

BABENCO, Héctor (director). El beso de la mujer araña, Idafilms, 1985, Brasil-USA.

CABRERA INFANTE, Guillermo. "El estilo Puig. Sueños de cine, historias de novela", Clarín, enero 7 de 2001, Buenos Aires.

CODDOU, Marcelo. "Seis preguntas a Manuel Puig sobre su última novela: 'El beso de la mujer araña'", The American Hispanist, 1997, Nº 18, Northwestern University, Illinois.

DÍEZ, Luys A. "'El beso de la mujer araña': parábola de la represión sexual", Revista Camp de L'arpa, 1977, N° 40, Barcelona.

ECHAVARREN, Roberto. "'El beso de la mujer araña' y las metáforas del sujeto", Revista Iberoamericana, 1978, N° 102-103, Pittsburgh.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. "Manuel Puig: cine y literatura en 'El beso de la mujer araña'", Anales de Literatura Hispanoamericana, 2000, Nº 29, Universidad Complutense de Madrid.

GOLDCHLUK, Graciela y ROMERO, Julia. "El contorno del fantasma. La huella de la historia en 'El beso de la mujer araña', de Manuel Puig", Revista Orbis Tertius, 1997, año II, N° 4, Universidad Nacional de La Plata.

OSORIO, Manuel. "Entrevista a Manuel Puig", Semanario Cultural del diario El Pueblo, agosto 6 de 1978, Cali.

PAULS, Alan. "Bésame mucho", Página 12, septiembre 28 de 2003, Buenos Aires.

_____. "Sobre Manuel Puig: la zona íntima", Revista de la Facultad de Comunicación y Letras (dossier) - Cátedra de Bolaño, 2008, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.

PEREDA, María Rosa. "Que el lector ponga en orden los datos de la novela", El País, mayo 31 de 1979, Madrid.

ROCAMORA ABELLÁN, Francisco. "El cine como elemento temático en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig", Anales de la

Universidad de Murcia, 1980, vol. XXXVIII, N° 2, Murcia.

SOLER SERRANO, Joaquín. “Entrevista a Manuel Puig”, A fondo, 1976, Radio Televisión Española, Madrid.

SOSNOWSKI, Saúl. “Entrevista a Manuel Puig”, Revista Hispamérica, 1973, año 1, N° 3, Maryland.

TORRES FIERRO, Danubio. “Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería”, Revista Eco, marzo de 1975, N° 173, Bogotá.

VARGAS LLOSA, Mario. “Disparen sobre el novelista”, Clarín, enero 7 de 2001, Buenos Aires.

WEISMAN, David (realizador). In memoriam Manuel Puig (1932-1990), 1985, Idafilms, Brasil.

SOBRE ANTONIO SKÁRMETA Y SU OBRA

AGUIRRE, Margarita (1997): Genio y figura de Pablo Neruda. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

CARDONA-LÓPEZ, José (1996): La nouvelle hispanoamericana reciente. Tesis doctoral. Universidad de Kentucky.

DORFMAN, Ariel (1984): Hacia la liberación del lector latinoamericano.

Ediciones del Norte, Hanover, New Hampshire.

GIARDINELLI, Mempo (2003) [1992]: Así se escribe un cuento. Ediciones B, Madrid.

HERNÁNDEZ HARO, Reyna Guadalupe (2007): Tres novelas de Antonio Skármeta: del libro a la lectura. Tesis. Universidad de Chile, Santiago de Chile.

KOHUT, Karl y MORALES SARAVIA, José (editores) (2002): Literatura chilena hoy, la difícil transición (actas del simposio realizado en la Universidad Católica Eichtätt, febrero de 1999). Editorial Vervuert, Frankfurt/Madrid.

LEE, Seong Hun (2000): La narrativa de Antonio Skármeta: la evolución de su literatura dentro del marco del Postboom. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

LIRA, Constanza (1985): Skármeta: la inteligencia de los sentidos. Editorial Dante, Colección tesis y estudios literarios, Santiago de Chile.

RAMA, Ángel (editor) (1984): Más allá del Boom: literatura y mercado.

Editorial Folios, Buenos Aires.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís (2000): De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación. Editorial Paidós, Madrid.

SEGER, Linda (2001) [1987]: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones Rialp, Madrid.

_____ (1993) [1992]: El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas. Ediciones Rialp, Madrid.

SHAW, Donald (1994): Antonio Skármeta and the Post Boom. Ediciones del Norte, Hanover, New Hampshire.

_____ (1992): Nueva narrativa hispanoamericana. Editorial Cátedra, Madrid.

SILVA CÁCERES, Raúl (et al) (1983): Del cuerpo a las palabras: la narrativa de Antonio Skármeta. Literatura Americana Reunida, Madrid.

SKÁRMETA, Antonio (2009) [1985]: El cartero de Neruda (Ardiente paciencia). Debolsillo, Barcelona.

_____ (2004) [1967]: El entusiasmo. Random House, Barcelona.

_____ (2004) [1969]: Desnudo en el tejado. Random House, Barcelona.

_____ (1987) [1980]: No pasó nada. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

_____ (1975): Soñé que la nieve ardía. Editorial Planeta, Barcelona.

_____ (1973): Tiro libre. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires.

REVISTAS Y OTROS

BINNS, Niall. “Skármeta el novelista y la moneda cotidiana de la poesía”, Revista Estudios Públicos, 2009, Nº 115, Santiago de Chile.

MARKS, Camilo. “Antonio Skármeta: el adolescente perpetuo”, Revista de Libros de El Mercurio, 11 de junio de 2004, Santiago de Chile.

MASCARÓ, Roberto (entrevista). “Asedio moderado a Antonio Skármeta”, Zona Franca, 1982, Nº 29, Caracas.

McINTOSH, Shanon (realizador). “Poesía, pasión, ‘El cartero’. El retorno poético de Pablo Neruda”, Miramax Films, 1996, Los Angeles.

MEES, Jaap (entrevista). “Michael Radford: I’m not an in-your-face film-maker”, Talking Pictures (web magazine), 1996, Nº 16, Plymouth, United Kingdom.

MILLARES MARTÍN, Selena. “La trayectoria narrativa de Antonio Skármeta: un viaje hacia la luz”, Revista Pliegos de la Ínsula Barataria, 1996, Nº 3, Universidad de Alcalá de Henares.

OSSA GALDAMES, Ignacio. “El hombre y el artista en la narrativa de Antonio Skármeta”, Revista Taller de Letras, 1971, Nº 1, Santiago de Chile.

PIÑA, Juan Andrés. “‘Ardiente paciencia’: notas para una discusión”, Revista Apuntes, 1987, Nº 95, Santiago de Chile.

RADFORD, Michael. “Comentarios a ‘Il Postino’” (deocumental), Miramax Films, 1994, Cine-cittá.

RADFORD, Michael (director). “Il Postino”, Miramax Films, 1994, Francia-Italia-Bélgica.

ROJO, Grínor. “Una novela del proceso chileno: ‘Soñé que la nieve ardía’ de A.

Skármeta”, Cuadernos Americanos, 1979, vol. 36, Nº 3, México.

_____. “Celebración de Antonio Skármeta”, Anales de Literatura Chilena, 2002, año 3, Nº 3, Santiago de Chile.

(Sin autor mencionado). “Skármeta se emocionó al compartir con el público chileno en montaje de ‘Ardiente paciencia’”, La Época, 20 de marzo de 1987, Santiago de Chile.

VILLORO, Juan. “Elogio familiar de Antonio Skármeta”, Revista Estudios Públicos, 2009, Nº 115, Santiago de Chile.

ZERAN, Faride (entrevista). “Antonio Skármeta y la imaginación sin poder”, La Época, 28 de noviembre de 1993, Santiago de Chile.

SOBRE ÁNGELES MASTRETTA Y SU OBRA

CANTERO ROSALES, María Ángeles (2004): El Boom femenino hispanoamericano de los años ochenta, un proyecto narrativo de ser mujer.

Universidad de Granada.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (1991): Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México.

FIGUEROA, Ana (2001): Escritoras hispanoamericanas: Alba Lucía Ángel, Rosario Ferré, Ángeles Mastretta, Gabriela Mistral, Sylvia Molloy, Alejandra Pizarnik: espejos-desplazamientos-fisuras-dobles discursos. Ediciones Cuarto Propio, Santiago de chile.

FRANCO, Jean (1994) [1989]: Las conspiradoras: la representación de la mujer en México. Fondo de Cultura Económica, México.

LAGOS, Ramona (2003): Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra y Ángeles Mastretta. Ediciones Cuarto Propio, Santiago de Chile.

LAVERY, Jane Elizabeth (2005): Ángeles Mastretta: Textual Multiplicity.

Tamesis, Woodbridge, New York.

MASTRETTA, Ángeles (2009) [1985]: Arráncame la vida. Seix Barral, Barcelona.

_____ (2002) [1998]: El mundo iluminado. Seix Barral, Bogotá.

_____ (2002) [1996]: Mal de amores. Punto de Lectura, Madrid.

_____ (2007): Maridos. Seix-Barral, Barcelona.

_____ (2006) [1991]: Mujeres de ojos grandes. Booket, Barcelona.

_____ (2000) [1999]: Ninguna eternidad como la mía. Alfaguara, Bogotá.

_____ (2002) [1994]: Puerto libre. Seix Barral, Bogotá.

MEDEIROS-LICHEM, María Teresa (2006): La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica. Ediciones Cuarto Propio, Santiago de Chile.

MEZA MÁRQUEZ, Consuelo (2000): La utopía feminista: quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas. Universidad Autónoma de Aguas Calientes / Universidad de Colima, Aguascalientes.

ORTEGA, Julio (editor) (2001): "La Semana de Autor" sobre Ángeles Mastretta (Madrid, 21 al 23 de junio de 1999). Ediciones Cultura Hispánica, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid.

SEFCHOVICH, Sara (1987): México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana. Grijalbo, México.

THORTON, Niamh (2006): Women and The War Story in Mexico: La Novela de la Revolución. The Edwin Mellen Press, Lewiston, Qeenston, Lampeter. New York-Ontario-Gales.

THOMASSEAU, Jean-Marie (1989) [1984]: El melodrama. Fondo de Cultura Económica, México.

REVISTAS Y OTROS

APTER-CRAGNOLINO, Aída. "Jugando con el melodrama: género literario y mirada femenina en 'Arráncame la vida' de Ángeles Mastretta", Revista Confluencias, vol. 11, Nº 1, Otoño de 1995, University for Northen Colorado.

BEER, Gabriella de. "Entre la aventura y el litigio: una entrevista con Ángeles Mastretta", Revista Nexos, Nº 184, 1993, México.

BRADU, Fabienne. "¿Los nuevos realistas?", Revista Vuelta, 11, Nº 129, 1987, México.

BROWN, Meg. "The Allende/Mastretta Phenomenon in West Germany: When Opposite Cultures Attract", Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura, Nº 10, 1994, University for Northern Colorado.

CABALLERO, Jorge. "'Arráncame la vida' muestra cómo nos volvimos hijos del fraude", La Jornada, septiembre 2 de 2008, México.

DUNCAN, Cynthia. "Mad Love: The Problematization of Gendered Indentity and Desire in Recent Mexican Women's Novels", Studies in the Literary Imagination, Spring 2000, Georgia State University.

EGAN, Linda. "Tragicomedia de la transgresión en 'Arráncame la vida'", Signos Literarios, N° 3, enero-junio 2006, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.

FUENTES, Marcelo. “La cantante, el gobernador, su mujer y su amante: la política del bolero”, Taller de Letras, Nº 35, noviembre de 2004, Pontificia

Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

HALPERIN, Jorge. “Ángeles Mastretta. Morirse de la risa con el melodrama”, Cultura y Nación, diario Clarín, agosto 12 de1992, Buenos Aires.

LEMAÎTRE, Monique. “La historia oficial frente al discurso de la ficción femenina en ‘Arráncame la vida’ de Ángeles Mastretta”, Revista Iberoamericana, vol. LXII, Nº 174, enero-marzo de 1996, University of Pittsburg.

MUJICA, Bárbara. “Ángeles Mastretta: Women of Will in Love and War”, Revista Américas (OEA), vol. 49, Nº 4, julio-agosto de 1997, Washington.

NEPOMUCENO, Eric. “Ángeles Mastrettta”, Sangue Latino, Canal Brasil, TV

Cultura e Urca Filmes, 2011, Brasil.

ROFFÉ, Reina. “Entrevista con Ángeles Mastretta”, Cuadernos Hispanoamericanos, Nº 593, noviembre de 1999, Madrid.

SABIA, Saïd. “‘Arráncame la vida’ de Ángeles Mastretta: la historia desde la trastienda”, Espéculo. Revista de estudios literarios, Nº 32, marzo-junio 2006, año XI, Universidad Complutense de Madrid.

SALVADOR, Álvaro. “Novelas como boleros, boleros como novelas: una lectura de ‘Arráncame la vida’”, Anales de Literatura Hispanoamericana, Nº 28, 1999, Universidad Complutense de Madrid.

SNEIDER, Roberto (director). Arráncame la vida, Altavista Films/La Banda Films, 2008, México.

SOLANES, Ana. “La sabiduría es una forma de la inteligencia del alma”, Cuadernos Hispanoamericanos, Nº 696, junio de 2008, Madrid.

TELCHMAN, Ron. “Con la precisión del arrebato”, Revista Nexos, Nº 112, abril de 1987, México.

Este libro es producto de una investigación iniciada durante mis estudios doctorales en la Universidad Complutense de Madrid, la

cual fue posible gracias a una comisión de estudios que me otorgó la Universidad del Valle. Dicho trabajo continuó posteriormente con el proyecto de investigación titulado "Ángeles Mastretta en el contexto del Postboom latinoamericano: 'Arráncame la vida'", inscrito ante la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Valle con el código CI-4331.

Deseo expresar mi gratitud a quienes me apoyaron a lo largo del tiempo que me tomó completar esta obra. En primer lugar, a todos/as aquellos/as colegas, estudiantes, egresados/as, funcionarios/as y amigos/as que conforman la Escuela de Estudios Literarios perteneciente a la Universidad del Valle. Asimismo, quiero agradecer a los/as profesores/as, compañeros/as y funcionarios/as de la Facultad de Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid, quienes me acogieron amablemente durante mi estancia allí, en especial al Dr. Joaquín María Aguirre Romero, a la Dra. Guadalupe Arbona Abascal, a la Dra. María José Alonso Seoane, a la Dra. Carmen Aguirre Martínez, a la Dra. Pilar Vega Rodríguez y a la Dra. Ana María Vigara Tauste (QEPD).

Quiero manifestar igualmente mi agradecimiento hacia todo el personal de las diferentes bibliotecas en las cuales llevé a cabo esta investigación, pues sin su ayuda habría sido imposible escribir este trabajo: la Biblioteca Nacional de España, las diferentes bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid, la Biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y la Biblioteca Mario Carvajal de la Universidad del Valle.

Finalmente, deseo agradecer a toda mi familia por su

extraordinario e incondicional respaldo en la vívida e intelectual aventura significada en este libro. Y, por supuesto, de manera muy afectuosa, agradezco a mi esposa Soranlly Gómez y a mis hijos José Jacobo, Carmen Lucía, Laura Sofía y María Luisa. Sin ellos ninguna aventura tendría sentido.

Document Outline

- Cover Page
- El arte de la novela en el Postboom latinoamericano
- Cubierta
- Portadilla
- Créditos
- Portada
- CONTENIDO
- PREFACIO
- I EL ARTE DE NOVELA EN EL POST-BOOM LATINOAMERICANO
- El problema de la denominación Postboom
- Boom y Postboom, ¿generaciones, movimientos, momentos?
- El Postboom y sus dificultades de legitimación cultural
- Hacia una caracterización de la novelística del Postboom
- La concepción escritural
- El contexto de época
- Los temas recurrentes
- Literatura y mercado: Anotaciones sobre el declive del Postboom
- II MANUEL PUIG: DIVAS, POP Y MELODRAMA
- Descubrirse novelista: “La traición de Rita Hayworth”
- Del cine a la novela y viceversa
- Provocación y heterodoxia
- La fascinación por la cultura de masas
- Bricolaje, experimentalismo novelístico y ocultamiento del autor
- El fantasma autoritario y los roles alienantes
- La dinámica del lector-confidente
- “El beso de la mujer araña”: Kitsch, autoritarismo e identidad
- Kitsch, divas y cultura pop
- Política y autoritarismo
- Los avatares de la identidad
- III ANTONIO SKÁRMETA: LA RUTA HACIA “EL CARTERO”
- Los inicios y el contexto del Postboom
- El culto a la juventud
- El artista cachorro y el bildungsroman
- Cotidianidad y cultura de masas
- “Tiro libre” y la irrupción de la gran historia
- Humor y poesía
- La escritura anfibia
- “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)”: Lo político y lo

juvenil, la poesía y el humor
- El tema político
- El erotismo juvenil
- La poesía
- El humor
- IV ÁNGELES MASTRETTA: MUJERES, REVOLUCIÓN Y MELODRAMA
- Ópera prima y celebridad súbita
- Ángeles Mastretta: Palabra de mujer
- La revolución traicionada: Poder, corrupción y vida privada
- “Arráncame la vida” y “Mal de amores”: El melodrama parodiado
- Notas al pie
- BIBLIOGRAFÍA